CARMEN GURBAN

GIACOMO PUCCINI - *BOEMA*

MIMÌ-PROTOTIP AL EROINEI TRAGICE VERISTE

Media Musica
2015

Prof.univ.dr. Cornel Groza
Conf.univ.dr. Mihaela Gavriş

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
GURBAN, CARMEN
Mimì - Boema - G. Puccini : prototip al eroinei tragice veriste / Carmen Gurban. - Cluj-Napoca : Mediamusica, 2015
Bibliogr.
ISMN 979-0-9009871-1-2
ISBN 978-606-645-054-6
78(450) Puccini,G.
929 Puccini,G

© Copyright, 2015, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediţii sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parţială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

Media Musica Editura MediaMusica
400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25
tel. / fax 264 598 958

Cuprins

INTRODUCERE.....5

G. Puccini-Boema: Mimì, prototip feminin verist.....16
Boema" – subiect literar-muzical.....16
Bohemia – o imagine a vieţii burgheze.....16
„Boema" în viziunea lui Puccini.....18
„Boema" – spectacol de teatru liric.....21
Mimì- prototipul eroinei tragice.....25
Analiza rolului din punct de vedere vocal-interpretativ.....30
Actul I.....30
Intrarea lui Mimì.....30
Aria.....34
Finalul actului I.....40
Actul II.....42
Actul III.....49
Duetul Mimì – Marcello.....52
Terţetul Mimì – Rodolfo – Marcello.....57
Aria.....59
Cvartetul şi scena finală.....60
Actul IV.....64
Duetul Mimì – Rodolfo.....66

Stări psihologice complexe ale personajului
şi întruchiparea lor muzicală 74
Profilului psihologic al eroinei raportat la noţiunile
de bază ale psihologiei 74
Concepţia lui Puccini asupra operei
şi asupra rolului primadonei 79
Rolul sopranei în contextul mijloacelor
de expresie muzicale caracteristice operei pucciniene 82
Miniportret psihologic 90
Mijloacele de expresie muzicale utilizate
în creionarea personajului 91

Consideraţii finale 100

INTRODUCERE

Subiectul propus nu se poate trata fără a face o foarte scurtă incursiune în istoria dezvoltării genului de operă; itinerariu necesar pentru **argumentarea** opţiunii noastre în legătură cu acest subiect. Mă voi referi însă doar la acele momente importante care marchează puternic dezvoltarea genului de operă şi implicit a evoluţiei psihologiei personajelor feminine exprimate în limbaj muzical liric.

Evoluţia teatrului muzical s-a înfăptuit pe parcursul a 400 de ani. Pornind de la primele manifestări artistice sincretice (conexiunea poeziei cu muzica şi dansul, înfăptuită prima dată în ritualurile magice), trecând peste formele de manifestare în Antichitate (tragediile greceşti) sau Evul Mediu (jocurile şi dramele liturgice, misterele Evului Mediu) ajungem în Italia secolelor XV – XVI care oferă un cadru propice dezvoltării genului de operă. În Toscana aşa numitele „*sacre rappresentatione*”[1] intercalau în acţiunea propriu zisă, coruri şi dansuri – elemente componente ale unei forme incipiente a operei. Aceste spectacole, în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, se dezvoltă spre o nouă formă, profană, şi se cristalizează în drama pastorală (*favola pastorale*) în centrul căreia stau personaje mitologice. Cele mai populare lucrări, modele ale genului dramatic incipient au fost „*Aminta”* de T. Tasso (1573) şi „*Pastor Fido*” de F.Guarini (1576). Începând cu secolul al XVII-lea noţiunea de operă se foloseşte pentru a defini acţiunea scenică cu acompaniament

[1] Este denumirea reprezentaţiilor scenice cu subiect sacru în Evul Mediu, care au constituit formele incipiente ale operei pe de o parte, iar pe de altă parte, fiind unul dintre tipurile jocurilor mistice ale oratoriului.

muzical. Florenţa cunoaşte o viaţă artistică intensă. Cei care au contribuit la formarea şi dezvoltarea genului (în frunte cu contele Bardi în al cărui salon se întâlnesc poeţii şi muzicienii timpului) au avut ca sursă de inspiraţie, program şi punct de plecare, tragedia antică greacă. Studiindu-l pe Aristotel (ne referim în mod special la lucrarea *Despre tragedie*), aceştia au descoperit conceptul „*catharsis*"[2] în arta dramatică, influenţând (după toate probabilităţile) stilul artistic adoptat de *Camerata Florentină*, reprezentată prin Ottavio Rinuccini, Giulio Caccini Jacopo Peri, Vincenzo Galilei. Ei şi-au intitulat lucrările *drama per musica,* inaugurând astfel spectacolul dramatic cântat.

Concepţiile stilului *muzicii noi* s-au format după reguli severe ale căror scop a fost ruperea cu *tehnica polifonică*, primul şi cel mai important postulat fiind poziţionarea declamaţiei textului în centrul spectacolului liric. Aşa s-a născut stilul reprezentativ care poartă deja germenii genului de operă, şi care a presupus dezvoltarea unui stil nou numit *monodic,* adică recitarea unei singure voci cu acompaniamentul unui singur instrument, sau a unui grup de instrumente.

Acest stil a reprezentat o contradicţie netă cu stilul polifonic, şi a dat naştere unor forme muzicale adecvate în primul rând în creaţiile lui Caccini, Cavalieri şi Monteverdi. În această fază de dezvoltare, compoziţiile vocale (arii, canzonete) scrise în maniera de recitativ nu însemnau neapărat şi o dezvoltare a melodiei; aşa numitul *stile rappresentativo* servind doar la rezolvări descriptive, de reprezentare. Aceste compoziţii

[2] *Catharsis* este un principiu aristotelian, conform căruia arta are rolul de a-l elibera pe om de pasiunile josnice. Este o experienţă interioară purificatoare a spiritului cu ajutorul artei prin participarea intensă la fenomenul artistic.

comunicau sentimente simple ca bucuria, durerea, admiraţia şi contemplarea naturii etc. Madrigalul dramatic este cel care a oferit în epocă un model dramatic cu personaje soliste, coruri, acompaniament instrumental, concepute pe baza unui scurt libret, în general cu subiect moralizator. Se semnalează faptul că în general soliştii vocali făceau parte din cor, vocea corală nediferenţiindu-se cu mult de cea solistică.

Cavalieri în prefaţa lucrării sale *La Rappresentatione di Anima e di Corpo* (1600) precizează condiţiile artistice necesare pentru interpretarea publică a noului gen. Claudio Monteverdi[3] este acela care printr-o serie de elemente inovatoare a definit bazele conceptului de dramatism muzical modern, iar acest ideal dramatic a supravieţuit în continuare până la sfârşitul veacului al XIX-lea fără modificări esenţiale. Odată cu Monteverdi începe scindarea stilului de cânt în operele vremii: *recitativul declamat* va servi situaţiile dramatice şi derulării acţiuni, iar pentru momente lirice compozitorii vor prefera forma de *arioso*, care va deservi afectul, exprimarea sentimentului prin intermediul muzicii. Dacă tematicile preferate de compozitori vremii sunt preluate strict din mitologie, tot Monteverdi este acela care va compune la Veneţia prima operă cu subiect istoric –

[3] *Monteverdi*, Claudio (1567 – 1643) precum predecesorii săi consideră recitativul ca o declamaţie transformată în muzică. Recitativul lui însă este organic legat de plasticitatea împărţirii ritmice a cuvântului, nu neglijează nici elementul melodic susţinut de scheletul armonic şi modulatoric. Monteverdi a adus nou şi prin mânuirea orchestrei recunoscând posibilităţile acesteia în ceea ce priveşte utilizarea unui colorit bogat. A pus accent şi pe utilizarea disonanţelor, a modulaţiilor, a mijloacelor dinamice – toate acestea în slujba expresiei dramatice („*Il ritorno d'Ulisse*" 1641, „*L'ncoronatione di Poppea"* 1642). Putem afirma că acele cadre şi tipuri ale expresiei dramatice pe care le-a înfăptuit, au devenit pe parcurs principalele elemente componente ale operei.

L'incoronazione di Poppea (în 1642) lăsând deschis acest drum unor subiecte de factură diversă.

Noul gen se va dezvolta în toată Italia, în special în trei centre mari: la Veneţia reprezentat prin Cavalli, la Florenţa prin Cesti şi la Neapole prin Alessandro Scarlatti. Şcoala napolitană va opta pentru primatul elementului melodic faţă de recitativ. Stilul colorat, bogat în ornamentică va fi numit stilul *belcanto,* stil care va mări rolul cântăreţului şi implicit al materialului muzical, purtător de sentimente şi destinat punerii în valoare a calităţilor vocale ale acestuia. Stilul presupune o tehnică vocală desăvârşită, o interpretare care relevă frumuseţea şi farmecul liniei melodice vocale.

Franţa are propriul său drum, dar nu lipsit de influenţă italiană. Datorită protecţiei cardinalului Mazarin, italienii stabiliţi în Franţa aduc cu ei noul gen muzical-opera. Desigur, şi francezii caută să dezvolte tot ce aparţine scenei: prin intermediul baletelor de curte găsesc noi forme de exprimare dramatică. Primii paşi în acest teren îi vor face Perrin şi Cambert cu opera *Pomone* (1661), dar J.B.Lully şi J.Ph.Rameau (secolul al XVIII-lea) sunt acei compozitori, de a căror nume se leagă soarta operei franceze. Lully este considerat întemeietorul operei franceze; personaj pitoresc şi compozitor genial, care îşi deschide propriul său teatru muzical cu *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* în 1672. J.Ph. Rameau prin operele şi baletele sale (*Hippolyte et Aricie* 1733; *Dardanus* 1739 etc.) a deschis o eră nouă în istoria muzicii de scenă franceză, conturând o traiectorie demnă de urmat până la Wagner. În operele sale orchestra, dansul şi cântul devin un întreg. Această grandioasă concepţie despre operă l-a influenţat pe Gluck în elaborarea concepţiilor sale despre necesitatea reformei operei.

Stilul operei franceze, mai apropiat de esenţa textului dramatic decât cel italian, poate fi caracterizat prin declamaţia cântată, printr-o amploare a sonorităţii orchestrale şi a efectelor scenice extravagante, spectaculoase, bazate de multe ori pe scene de balet. Personajele feminine sunt interpretate de cântăreţe, rolul vocilor masculine fiind „repus în drepturi" între personajele eroice.

Tratarea muzicală în ceea ce priveşte evoluţia psihologică a personajelor are în vedere, în tot secolul al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII- lea, orientarea compozitorilor şi a libretiştilor înspre tipurile de eroi şi eroine exemplare, urmând modelul tragediei antice. Aceştia se sacrifică sau sunt sacrificaţi în numele binelui social, sacrificiul lor fiind menit să ofere modele morale sau de comportament. Însă faptul că deznodământul tragic este anulat prin rezolvarea oarecum „edulcorată" cu „happy end" a *dramei per musica*, conferă genului o anumită tendinţă spre superficialitate şi artificialitate în logica dramaturgică. Este de altfel motivul care adus la"falimentul" operei seria a primei jumătăţi din secoul al XVIII-lea, decădere datorată exagerării rolului vocii interpretului (de obicei castrat) a ariilor compuse pentru acesta, momente lirice disproporţionate care îngreunau înţelegerea acţiunii dramatice. Personalitate masculină domina scena atât ca personaj de operă cât, mai ales în ceea ce priveşte interpretarea rolurilor feminine. Rolul vocii femeieşti în această perioadă stilistică barocă este nul, în operele italiene cântăreţul castrat preluând toate prerogativele personajului feminin.

Un mare reformator al genului de operă este Ch. W. Gluck, care conştientizează faptul că muzica nu poate fi un scop în sine, ci trebuie să slujească întotdeauna adevărul dramatic, fiind

un mijloc de exprimare a artei dramatice universale. Gluck renunţă la ornamentica redundantă şi o înlocuieşte cu o melodică expresivă, în creaţia lui unindu-se într-o sinteză desăvârşită limbajul muzical german, italian şi francez. Fiind un gânditor erudit, el şi-a dat seama că opera trebuie transformată în dramă muzicală pentru a fi capabilă să exprime sentimentele personajelor, desfăşurarea conflictului şi rezolvarea acestuia. A cerut ca muzicianul să se supună ideii dramei şi să înlocuiască personajele plate, stilizate, cu caractere adevărate, monumentale. În concepţia lui muzica trebuie să urmeze ritmul dramei. Gluck va insista deasemenea asupra conturării sentimentelor şi a profilului pshologic al personajelor feminine ca Euridice în *Orfeu*, sau Ifigenia în operele cu acelaşi titlu, în limitele unui limbaj clasic, standardizat stilistic.

Momentul Mozart în istoria operei este covârşitor.

”S-ar putea spune - parafrazându-l pe Carducci - că prin contemporaneizarea substanţei ideatice şi prin procesul de genială sinteză stilistică, cu momentul Mozart din istoria operei „incomincia una novella storia.”[4]

În ceea ce priveşte contribuţia lui Mozart la îmbogăţirea calităţilor vocii de soprană prin personajele create, aceasta egalează importanţa întregii creaţii de gen. „Receptivitatea sa poetică şi muzicală nu cunoaşte limite, ca de altfel nici talentul său inventiv. Este înzestrat cu un instinct dramatic egalat doar de năzuinţa sa asiduă de a întruchipa adevărul. Convieţuieşte cu artişti ai genului liric,le cunoaşte şi cultivă slăbiciunile şi plin de imaginaţie, stăpâneşte ca puţini alţi compozitori posibilităţile

[4] Ioana Ştefănescu, *O istorie a muzicii universale,* Ed. *vol. IV,* pg 12-13

expresive ale vocii omeneşti. Mozart îşi dă seama că în centrul spectacolului muzical al secolului al XVIII-lea se află cântăreţul şi îndeosebi, soprana-primadona."[5] Pentru acestea construieşte arii de coloratură spectaculoase, utilizând de multe ori vocea umană ca pe un instrument, în dezvoltarea discursului liric. Eroinele sale se află în conflictul dramatic pe poziţii ierarhice egale faţă de celelalte personaje, contribuind la unitatea dramaturgică prefectă a întregului. În ceea ce priveşte profilul psihologic al personajului feminin, acesta este întotdeauna personalizat, dar nu individualizat ca în drama romantică.

Istoria marilor eroine romantice este prefigurată de personajul Leonora, din opera salvării-*Fidelio*-creată de geniul lui Beethoven şi urmată îndeaproape de *grand opera* romantică.

Bazându-se pe aceste puncte evolutive esenţiale ale istoriei scenei muzicale, se dezvoltă genul de operă romantică ce atinge apogeul în secolul al XIX-lea, când ia naştere opera de mare amploare, *grand opera*, care uneori îşi preia subiectele din literatură (Shakespeare, Schiller, Goethe, Al. Dumas, etc.). Acest tip de operă, menită să impresioneze publicul prin grandoarea montărilor, a subiectelor istorice, a impus lumii muzicale un nou tip de interpret virtuoz, acela care să impresioneze prin rezistenţa şi amploarea vocii. În paralel cu schimbarea profilului textului, se dezvoltă noi forme de expresie dramatică în muzica de operă. Unele dintre cuceririle acestei noi orientări sunt: *cabaletta cantabile,* bipartită (şi cu *cadenţă de stretta*), precum şi ansamblurile ample situate în interiorul operei, sau ansambluri finale de proporţii monumentale, care asigurau succesul de public.

[5] Consuelo Rubio de Uscăţescu, *Arta Cântului,* Editura Muzicală, Bucureşti, copyright, 1982, pg. 52.

Muzica îşi păstrează independenţa faţă de structura dramatică, dar în pofida subtilităţii sale psihologice opera italiană nu va deveni încă dramă muzicală în accepţiunea wagneriană.

Astfel nu putem urma periplul nostru istoric fără să ne referim la creaţia reprezentanţilor italieni ai stilului *Grand Opéra* – Bellini, Donizetti şi Rossini – cei mai importanţi compozitori de la răscrucea secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea, care pregătesc într-un fel sau altul desăvârşirea artei dramatice a lui Verdi. Bellini oferă belcanto-ului un nou conţinut, este „inventatorul" melodiei cantabile, având o influenţă directă asupra lui Verdi. Donizetti, care abordează deopotrivă opera seria şi buffa, are o puternică înclinaţie în a contura elemente de tragedie muzicală (de ex. *Lucia di Lammermoor*), fiind un premergător al dramelor verdiene. Rossini prezintă de asemenea o contribuţie la moştenirea limbajului verdian pentru că restabileşte echilibrul dramaturgic prin ignorarea tuturor elementelor care se dovedesc a fi de prisos în construcţia dramaturgiei muzicale.

Din unele puncte de vedere, carenţa operelor stilului belcanto ale lui Bellini şi Donizetti, constă în non-veridicitatea conflictelor şi a situaţiilor scenice, care implicit generează schematizarea personajelor, ce devin astfel non-evolutive, urmând modelul antecesorilor.

Geniul operei italiene al secolului al XIX-lea şi al tuturor timpurilor este Giuseppe Verdi, care rezumă şi desăvârşeşte tradiţia scenei lirice italiene.

Operele lui Verdi au în sine un puternic dramatism, compozitorul fiind interesat în primul rând de caracterele pe care le prezintă, de soarta personajelor, de situaţiile dramatice în care ajung protagoniştii săi, de evoluţia lor în urma întâmplărilor ale

căror subiecte sunt. Acesta este motivul pentru care Verdi ia parte activă la finisarea textelor libretelor sale. Deşi muzica lui este pătrunsă de conţinutul uman şi dramatic al subiectului libretului, Verdi nu renunţă niciodată la tradiţiile operei italiene, adică la idealul de operă în centrul căreia se află cântăreţul, interpretul vocal.

Verdi are propriul său drum care corespunde tendinţelor secolului, evoluând de la opera în centrul căreia se află solistul vocal, până la cea în care apare dramatizarea expresivă a întâmplărilor, a acţiunii ce eclipsează cultul solistului. Astfel, în construcţia dramatică Verdi foloseşte toate elementele progresiste care se leagă de subtilităţile psihologice ale caracterelor sau ale acţiunii-asemenea lui Wagner-dar fără să fie influenţat de acesta. În creaţia lui Verdi nu vom întâlni melodia infinită sau o structură supradimensionată a orchestrei de operă, declamaţia de asemenea devenind melodie pură. Cu toate acestea însă operele lui Verdi sunt adevărate drame muzicale. De cele mai multe ori (începând din etapa a doua a creaţiei sale), aria va fi precedată de o acţiune dând naştere unei noi secvenţe: *scena ed aria*, în loc de tradiţionalul *recitativo ed aria,* care apare ca o expresie a coerenţei dramatice (prezent încă din secolul precedent dar în genul operei buffa, şi înflorind cu adevărat în creaţia de operă a secolului al XIX-lea).

Construirea personajelor feminine ale lui Verdi adâncesc ceea ce se va numi în epocă, drama psihologică. Romantismul va consfinţi tipul de operă artistică axată mai puţin pe convenţia formei cât mai ales pe evoluţia conţinutului, particularizat în trăirile şi evoluţia psihologică a personajului principal care este tot mai des unul feminin. „Sentimentul e totul- el este noul centru de

gravitate al omului, esenţa însăşi a individualităţii" susţine G. Herder oferind contemporanilor o direcţie care va orienta întreaga artă[6].

Înscriindu-se în direcţiile vremii, geniul lui Verdi va da frâu fanteziei sale demonstrând marele său talent dramaturgic în caracterizarea muzicală a unor personaje feminine de cea mai complexă factură psihologică, şi în construirea evoluţiei lor interioare în contextul conflictului social al epocii în care trăiesc.

În literatura scenică a sfârşitului veacului al XIX-lea un rol important îl are curentul verist. Realismul care caracterizează acest curent constă în primul rând în alegerea şi interpretarea textului, în scurtarea formelor, precum şi în accentuarea aluziilor la subiectele sau personajele comune, populare, din medii sociale sărace, supuse unor destine tragice, care nu se pot lupta cu societatea, devenind victime ale mediului. Marele compozitor Giacomo Puccini este cel mai ilustru reprezentant al acestei orientări, compozitor cu un talent şi un simţ dramatic unic în istoria muzicii, talent care de multe îl ridică deasupra limitelor şi cadrului verist.

Personajele feminine ale operelor lui Puccini sunt extrem de complexe atât în profilul lor psihologic literar cât şi interpretarea celui muzical. Compozitorul are geniul de a reuşi ca prin intermediul mijloacelor de expresie muzicală să redea tumultul de sentimente, trăiri, stări afective ale personajelor prezentate în evoluţia lor psihologică, oferind astfel multiple posibilităţi de exprimare interpreţilor care dau viaţă la rândul lor

[6] T. Vianu, *Estetica,* ed. III, Bucureşti, Editura Fundaţiei, 1945, pg. 33.

acestor personaje. Operele şi personajele lor sunt însumarea a tot ceea ce a creat geniul muzical italian pe parcursul secolelor.

Dincolo de problemele vocale care necesită rezolvare, orice interpret al creaţiilor scenei lirice se simte atras de aspectul uman în realizarea personajelor cărora le dă viaţă. Fiecare personaj are o altă factură psihologică, iar Puccini este unul dintre acei titani ai creaţiei genului, care – aşa cum am mai menţionat – oferă interpretului (prin utilizarea unei bogate palete de mijloace muzical-dramatice) posibilitatea reconstituirii unui personaj cu un profil psihologic bine conturat, poziţionat în diferite situaţii dramatice sau acţiuni, asigurând astfel evoluţia lui în timp.

G. Puccini-Boema: Mimì, prototip feminin verist

Boema" – subiect literar-muzical

Bohemia – o imagine a vieţii burgheze

Căutând originea noţiunii *Bohemia* ne vom referi la studiul lui Jerrold Seigel, care se ocupă temeinic cu acest fenomen[7]. Seigel vorbeşte despre o ţară imaginară – *Bohemia*, ale cărei graniţe au fost tinereţea şi speranţa, voia bună şi disperarea, dragostea şi mizeria, curajul şi frigul, iar în final moartea. În secolul al XIX-lea *Bohemia* s-a putut considera a fi o ţară reală, cu locuitori în carne şi oase (făcând aluzie la realitatea franceză a epocii), dar această ţară nu a fost marcată pe nici-o hartă, graniţele ei constituindu-se dintr-un amestec de realitate şi fantezie.

Romanul clasic al lui Henri Murger[8] despre viaţa boemilor se bazează pe o serie de scheciuri apărute în diferite jurnale şi ulterior prelucrate într-o piesă de mare succes care cuprinde o serie de capitole liber unite, începând cu prima întâlnire a celor patru bărbaţi de caractere diferite (Gustave Colline – mare filosof, Marcel – mare pictor, Schaunard – mare muzician şi Rodolphe – mare poet), şi terminând cu îndepărtarea fiecăruia de viaţa boemă în favoarea unei vieţi burgheze. Jules Janin[9], romancier şi corifeul

---

[7] Seigel, Jerrold: „*The rise of Bohemia"*, Cambridge University Press, 1986.

[8] Murger, Henri (1822 – 1861) scriitor, jurnalist, într-o perioadă secretar al poetului şi scriitorului contele Alexei Tolstoi, şi-a imortalizat numele prin a fi primul care a descris lumea boemă a artiştilor parizieni zugrăvind acea societate a artiştilor tineri talentaţi, dar săraci, a cărei membru a fost şi el însuşi.

[9] Janin, Jules Gabriel (1804 – 1874) scriitor şi critic francez, colaborator al gazetelor „*Le Figaro"* şi „*Quotidienne*", critic dramatic la „*Journal des Débats*". Este un nume sonor

criticilor literare franceze, a numit această carte „*primul capitol al codului tinereţii”.*

Romanul cu titlul *Scenes de la Vie de Bohème* este compus de-asemenea dintr-o serie de studii sociale, culegere de erori, care au aparţinut unei clase aspru judecate până acum, a cărei vină majoră este lipsa de ordine, şi care a pledat pentru această dezordine ca pentru o necesitate a vieţii pe care o duce. Piesa lui Henri Murger *La Vie de Bohème* cu un succes enorm – scrisă împreună cu Théodor Barrière[10] – a oferit pentru prima dată imaginea boemei şi a provocat cel dintâi discurs pe această temă. Reprezentarea teatrală a vieţii boeme a fost un avertisment adus tuturor contradicţiilor intrinsece ale societăţii burgheze, atrăgând atenţia asupra faptului că acea societate care a corupt propriile sale valori, este putredă şi slabă, şi va plăti pentru aceasta în mod inevitabil.

Boemii lui Murger au păstrat o distanţă ambivalentă faţă de societatea burgheză, care constă în desfăşurarea vieţii lor în jurul a două poluri opuse – sărăcia artiştilor şi fascinaţia bogăţiei burgheze. În acest fel *Bohemia* a legalizat polaritatea bogat-sărac, muncă-indulgenţă, datorie-libertate, câştigând calitatea teatrală de a fi pe jumătate viaţă, pe jumătate simbol. Identitatea artistului a

---

în literatura franceză cu volumele „*L'âne mort et la Femme guillotinée* 1829, „*La Confession* 1830, *Barnave* 1831. Articolele sale sunt cuprinse în volumul *Histoire de la littérature dramatique en France*(1853 – 1858). A scris textul pentru *Chant des chemins de fer* de Hector Berlioz şi *Fin d'un monde et du neveu de Rameau,* 1861.

[10] Théodor Barrière (1823 – 1877) – scriitor, scenarist francez. Cu peste 100 de piese în care abundă situaţiile comice cu personaje pline de viaţă, a devenit unul dintre cei mai populari şi îndrăgiţi autori de scenă ai timpului. Pe lângă piese cu succes răsunător („*Les Filles de marbre*" 1852, „*Les Faux Bonshommes*" 1856, „*L'Heritage de Monsieur Plumet*" 1858 „*Les Jocrisses de l'amour"* 1865), a fost renumit şi prin prelucrările sale pentru scenă, ca „*La Vie de Bohème*" sau „*Manon Lescau"t* (1851).

servit drept oglindă în care boemii au explorat o mai largă ambivalenţă a vieţii burgheze.

Boemii erau artişti tineri şi capricioşi care acceptau sărăcia ca un gen de protest împotriva autorităţilor timpului. Extravaganţa lor, felul în care au făcut caz de puţinii bani pe care i-au avut, discuţiile lor „piperate" din punt de vedere spiritual – se regăsesc într-o formă descrisă cu măiestrie în opera lui Puccini.

„Boema" în viziunea lui Puccini

Boema pariziană în care este plasată original opera lui Puccini, a fost descrisă de trei autori: Henri Murger, Alexandre Privat şi Jules Vallès. Murger a fost însă primul care a scris despre lumea artiştilor, despre aceşti rebeli sociali şi radicali care au renegat confortul burghez, optând în schimb pentru sărăcie, şi crezând că orice experiment adevărat izvorăşte din *suferinţă*. Personajele lui au votat pentru o viaţă a libertăţii, a muncii şi plăcerii, şi au renunţat la valorile corupte şi imorale ale societăţii convenţionale. Este vorba despre aceeaşi *Boemă* care i-a servit lui Puccini ca subiect de operă. Personajele sunt de asemenea ale lui: Rodolfo, Mimì, Schaunard, Marcello, Colline, Musetta şi ceilalţi. În mâinile lui, *Boema* a devenit un cult, o manie. În ceea ce priveşte stilul în care se desfăşoară, această istorie ţine de avangardă.[11]

[11] În definiţia Enciclopediei Britanice *„avangarda boemă"* tinde să se îndepărteze de tot ce este aspect raţional şi utilitarist al tradiţiei organizaţiei sociale şi culturale, şi doreşte să creeze o nouă faţetă a artei, exagerat iraţională, şi poate mai important, un stil de viaţă iraţional. Reprezentantul acestui grup era poetul francez Charles Baudelaire dar şi pictorul Gustave Courbet (şi alţii), grup care se întâlnea la Cafe Momus aidoma cu *„Boema"* lui Puccini. Comportamentul lor se centrează în *ambivalenţă* şi în *paradoxul*

Oricum aceste personaje au prezentat o certă *ambivalenţă*, cu alte cuvinte putem surprinde cum personajele lui Murger şi Puccini ignorând conştient sărăcia, sunt totuşi fascinate de bogăţia burgheză.

Henri Murger i-a oferit lui Puccini personaje bine conturate, acţiunea propriu zisă a operei *Boema* însă se bazează mai mult pe *adaptarea scenică* a romanului lui Murger, decât pe însuşi romanul. Acţiunea operei se concentrează în jurul comunităţii artiştilor din Parisul anilor 1830, (mai concret a cercului de artişti prieteni, Schaunard, Colline, Rodolfo, Marcello, şi a relaţiei romantice a celor din urmă cu Mimì, respectiv Musetta). Relaţia celor două cupluri nu este lipsită de conflicte; ei se despart pentru o vreme, ca în finalul operei să fie reuniţi prin moartea lui Mimì.

Asemenea piesei lui Murger, şi opera este un şir de scene, iar în ceea ce priveşte dramaturgia, aceasta nu are o acţiune unitară. Cea mai importantă caracteristică a muzicii *Boemei* este măiestria cu care Puccini a reuşit să prindă **spiritul** acestor patru scene (patru acte) şi să le reflecte în partitură, dând continuitate întregului prin atmosfera creată. Melodiile lui sunt proaspete şi fermecătoare, dar niciodată zgomotoase în mod particular. Temele sunt mânuite cu experienţă, caracterizările personajelor sunt mai complexe decât în orice altă lucrare înaintea acesteia, punctele dramatice sunt adesea atinse cu mijloace simple. Punctul forte al operei constă în realizarea continuităţii materialului muzical şi găsirea mijloacelor de expresie adecvate pentru construirea unor caractere tipice pentru acest context.

---

conştientizat: o tradiţie a căutării noului, cultivarea hedonismului lipsit de plăcere, dezvoltarea sistemului spre eliberarea spontaneităţii.

Analizând opera se pune imperios întrebarea: în ce constă noutatea prezentată de opera *Boema*? Un prim răspuns este foarte simplu: în primul rând tematica şi atmosfera au fost inedite. Problema însă este mult mai complexă şi vizează concepţiile compozitorului despre arta lirică.

În această operă apare pentru prima oară adevărata lume a lui Puccini, **muzica cotidianului.** Personajele pucciniene sunt mişcate de sentimente simple, comune, tipice oamenilor de rând: studenţi, artişti, muncitori – deci figurile micului burghez. În jurul lor nu se întâmplă nimic neobişnuit, ei se manifestă ca oameni de rând care sunt flămânzi, le e frig, râd şi plâng, se iubesc şi se despart. Muzica lui Puccini reflectă toate acestea; compozitorul găseşte mijloace de expresie geniale pentru a reda atmosfera acestor întâmplări. După cum mărturiseşte: „Io sento le cose piccole, e non voglio trattare altro, che di cose piccole".[12]

Puccini a avut o slăbiciune pentru sentimentalism. A fost totodată şi un bun psiholog, şi din aceste două trăsături esenţiale s-a născut „una dintre cele mai puternice afirmări ale dramei muzicale italiene de la sfârşitul veacului al XIX -lea şi începutul celui de al XX-lea. Dintre toţi compozitorii lirici, Puccini aduce, după Verdi, cele mai multe probleme, cei mai culţi eroi şi cea mai puternică individualitate în teatrul muzical italian. El încearcă să scrie muzică cu mijloace proprii rămânând viu şi personal, mereu sincer cu sine şi cu publicul căruia i se adresează."[13]

---

[12] Eu simt lucrurile mărunte, şi nu vreau să tratez altceva, decât lucruri mărunte.
[9] George Sbârcea: *Giacomo Puccini*, Ed. Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R. 1959.

Viziunea lui Puccini privind compoziţia dramatică este exprimată prin propriile sale cuvinte: „Baza unei opere constă în subiectul şi în prelucrarea lui.” Modelarea unei acţiuni într-o dramă emoţionantă pentru scenă necesită în primul rând existenţa unei acţiuni valide. Compozitorul a consacrat elaborării ei o parte la fel de consistentă din munca sa, ca pentru însăşi compoziţia muzicală. Acţiunile operelor sale nu sunt complicate şi sunt evidente, aşa că spectatorul – chiar dacă nu înţelege cuvintele – îşi dă seama despre ce se petrece pe scenă.

Puccini a avut fericita ocazie să colaboreze cu doi libretişti – am putea spune – geniali. Parteneriatul lui Puccini cu Luigi Illica şi Giuseppe Giacosa a reprezentat una dintre cele mai fructuoase colaborări din întreaga istorie a operei italiene – o întâlnire a marilor concepţii artistice care pot fi asemuite numai cu colaborarea între Verdi şi Boito, sau Bellini şi Romani.

„Boema” – spectacol de teatru liric

Asemenea întregii creaţii pucciniene şi opera *Boema* este concepută ca spectacol de teatru cântat. Construcţia muzicală a scenelor este bazată pe dialoguri cântate, un gen de recitative dialogate (se găsesc doar puţine arii, ale căror formă este mai liber tratată). Ceea ce nu se exprimă prin cuvinte, este povestit de către orchestră, care are în acest caz o funcţie mai activă (asemenea recitativului puccinian, despre care vom vorbi mai târziu), căpătând un rol narativ, unul descriptiv, şi unul de caracterizare. Materialul muzical expus în orchestră este de o plasticitate considerabilă, deţinând rolul de a lega recitativul cu alte forme ale arhitectonicii muzicale, sau de a face legătura între scenele care se

succed. Urmărind cu fidelitate acţiunea, planul psihologic al personajelor sau al situaţiilor scenice, putem afirma că orchestra pucciniană capătă un rol tot mai accentuat.

Privind melodica operelor pucciniene, concepţia compozitorului despre melodia diatonică, constatăm că aceasta este înrădăcinată în tradiţia operei italiene a secolului al XIX-lea; dar stilul armonic şi orchestral al său demonstrează că Puccini a fost la curent cu toate rezultatele artei muzicale contemporane, în special cu activitatea impresioniştilor, precum şi a lui Stravinsky. Deşi a permis orchestrei un rol mai activ în dramaturgie, el a susţinut stilul vocal tradiţional al operei italiene, în care cântăreţii pun amprenta principală asupra cursului dramatic. Ca artist al sfârşitului de secol, Puccini este considerat fără doar şi poate în multe privinţe cel mai mare exponent al realismului pe tărâmul operei. Este compozitorul care pune întotdeauna accent pe unitatea muzicii cu libretul, acesta evidenţiindu-se în acord cu limbajul simplu al personajelor, într-o formă poetică. Este suficient dacă amintim doar scena din actul I când Rodolfo şi Marcello ard drama pentru a se încălzi: orchestra descrie pâlpâirea flăcării cu textura briliantă a pizzicato-urilor corzilor detaşând suflătorii de lemn şi alămurile de corzi.

Puccini combină cu uşurinţă atmosfera operei bufe cu lirismul şi cu dramatismul acţiunii promovate în creaţia sa. El destinde şi cadrul formelor: nu operează cu numere închise, cu arii de structură convenţională, ci mânuieşte liber dialogurile, melodia vorbită, intermezzo-urile orchestrale. Orchestraţia este concepută cu inteligenţă şi rafinament: este simplă, expresivă, transparentă, urmează cu plasticitate fluctuaţiile sentimentale oferind un cadru deosebit de melodios întregii lucrări.

Meritul lui Puccini este în primul rând faptul că a repus în drepturi belcanto-ul italian discreditat de wagnerianism. Concepţia nouă în tematică a adus noutate în ţesătura muzicală. Pentru prima dată în opera italiană a dispărut cu desăvârşire forma veche, orice urmă a formelor închise. Chiar dacă distingem o arie, construcţia ei diferă de cea a formelor obişnuite, de cele mai multe ori forma rămânând deschisă. Este de ajuns să ne gândim la ariile lui Mimì şi Rodolfo şi din actul I şi la scena care precede aceste arii.

Opera se bazează pe un tip de **parlando melodic**, la fel ca la Debussy (care a exercitat o mare influenţă asupra lui Puccini). *Boema* însă precede în timp *Pelleas şi Mélisande*. Bazându-se pe vechile tradiţii ale recitativo-ului secco al melodramei italiene, Puccini îşi formează propriul său stil numit **parlando puccinian** (sinteza între muzică şi text), ceea ce constituie o nou mod de exprimare al dramei muzicale. Acest parlando se bazează pe intonaţia vorbirii obişnuite care dă posibilitatea exprimării mai directe a emoţiilor, de la cele mai simple la cele mai complexe. Atât recitativul cât şi noua tratare a ariei îi oferă compozitorului posibilitatea de a instala şi a susţine tensiunea dramatică pe care o necesită scena respectivă, redând într-o exprimare concentrată trăirile psihice ale personajelor. La Puccini aria îşi pierde caracterul concertant-care de multe ori opreşte acţiunea-şi asigură interpretului un cadru dramatic adecvat desfăşurării în timp a acţiunii.

Muzica *Boemei* este caracterizată printr-o ţesătură simplă, aducând un climat intim şi fin, transparent. Tema – „*lucrurile mici”* – nu face posibilă nici armonizarea densă, nici conducerea ultraîncărcată a vocilor. De multe ori, partida vocală este dublată de orchestră pentru a fi susţinută, cu armonii simple. Ritmica

melodiei urmăreşte dramaturgia, uneori nervoasă, alteori reflectând o linişte interioară. Materialul melodic descrie un desen capricios, care redă de-asemenea atmosfera scenei respective. Linia melodică se frânge adeseori sau se împarte între personaje. În acest sens este suficient să ne referim la actul II (unde apare şi corul – tratat însă altfel decât în operele de tradiţie clasică), care este o frescă genială a Nopţii de Ajun a Parisului secolului al XIX-lea. Mijloacele de expresie şi de construcţie muzicală folosite de Puccini redau tabloul vibrant, schimbător şi tumultuos al străzii.

Orchestra pucciniană are o sonoritate amplă peste care trebuie să pătrundă vocea umană: astfel o problemă importantă o constituie emisia vocală – am putea spune – tipică pentru Puccini. Ea trebuie să se bazeze pe realizarea frazelor lungi, bine susţinute de o respiraţie adecvată. Datorită încărcăturii emoţionale, a densităţii trăirilor, vocea de soprană utilizată până acum va fi insuficientă pentru a reda frazele largi-în primul rând în registrul mediu şi grav. Amploarea orchestrală necesită un alt fel de glas decât cel obişnuit în opera compozitorilor italieni; astfel va dispare vocea de soprană lirico-lejeră şi de coloratură (şi vocea de tenor liric), locul lor va fi luat de aşa numita soprană pucciniană, adică **soprană spinto-dramatică** (şi tenorul dramatic). Opera *Boema* reclamă şi ea o voce de soprană care poate fi lirică în momentele lirice, dar are forţa necesară pentru a susţine scenele dramatice bazate pe sentimente puternice, fiind capabilă să redea forţa dramatică a partiturii (este suficient să ne gândim la actul III al operei)

Puccini a fost nu numai un genial compozitor, ci şi un desăvârşit regizor: partiturile sale conţin nu numai indicaţii

muzicale, ci sunt adevărate partituri de regie, cu indicaţii din cele mai amănunţite.

Interpretul operelor sale trebuie să studieze aprofundat şi aceste indicaţii, deoarece ele înlesnesc procesul psihologic prin care acesta se va identifica cu personajul din opera în cauză. În analiza rolului ne vom referi şi la acest aspect al partiturii pucciniene.

Mimì- prototipul eroinei tragice

Biografii lui Puccini atrag atenţia asupra faptului, că în centrul creaţiei lui este plasată femeia. Mosco Carner[14] explică acest fenomen prin transpunerea „complexului matern" al compozitorului eroinelor sale, complex de care se pare că a suferit toată viaţa, acesta fiind cauza sensibilităţii sale extreme în faţa solicitărilor emoţionale ale existenţei sociale. Eroinele sale sunt plasate într-un cadru bine determinat – mizeria, puterea despotică sau morala burgheză – care le determină destinul, ele fiind fie luptătoare, fie fiinţe care se răzvrătesc încercând o luptă zadarnică cu aceste forţe obscure. În acest context împărţim personajele feminine pucciniene în două categorii: personaje care se transformă radical în decursul acţiunii – fiind **personaje cu psihic evolutiv**, şi **personaje non-evolutive,** care în decursul acţiunii nu suferă transformări psihologice însemnate. Un astfel de personaj este Mimì.

Majoritatea operelor lui Puccini prezintă un subiect care a fost definit în Mantaua (*Il tabarro*): „*Chi a vissuto per amore, per amore si mori*"[15] Aceste teme sunt alimentate de soarta eroinelor

[14] Mosco, *Carner - Puccini: A Critical Biograph,* London, Duckworth & Co 1958.
[15] Cine a trăit pentru amor, de amor moare – text care apare în prefaţa partiturii.

sale care sunt devotate trup şi suflet iubiţilor lor, sunt chinuite de sentimentul păcatului sunt pedepsite de inflexiunile durerii, şi într-un sfârşit sunt distruse. În tratarea acestor teme Puccini combină compasiunea şi părerea de rău pentru eroinele sale cu un realism dur (adesea dus până la limita sadismului). Trăsătura principală a stilului muzical-dramatic adoptat de compozitor se manifestă prin abilitatea lui de a se identifica cu subiectele sale: fiecare operă are propria ambianţă distinctivă. Cu un instinct infailibil pentru echilibrul structurii dramatice, Puccini a ştiut că o operă nu este numai acţiune, mişcare şi conflict, ea trebuie să conţină şi momente de repaus, contemplaţie şi lirism. Pentru aceste momente el a inventat un tip original de melodie, pasională şi strălucitoare, dar care este marcată de o morbiditate fundamentală: exemple sunt ariile de „*adio*" şi de „*moarte*" care reflectă melancolia persistentă de care a suferit el însuşi în viaţa sa privată.

În centrul dramelor lui Puccini stă în mod frecvent „*femeia care suferă*" (Manon[16], Mimì, Cio-cio-san, Sora Angelica, Georgetta şi Liù). Cele mai frumoase melodii ale lui se nasc pentru aceste personaje, sunt purtate de aceste caractere.

Aceste fete se nasc pentru iubire, trăiesc pentru iubire şi mor pentru iubire, având o structură psihologică comună care se materializează în ideea auto-sacrificării. Puccini le-a conturat atât din punct de vedere dramatic, cât şi din cel muzical ca fiind personaje foarte apropiate de propria sa persoană. În perioada elaborării operelor, el a iubit şi a suferit împreună cu aceste femei nefericite, turnând toată compasiunea lui în creionarea cât mai fidelă a destinelor lor. Sunt cunoscute cuvintele pe care le-a rostit la terminarea operei *Boema*: a mărturisit că, descoperind

[16] Deşi opera „*Manon Lescaut"* o precede „*Boema"*, putem spune, că în construirea figurii lui Manon Puccini anticipează structura eroinelor sale atât din punct de vedere psihic, cât şi din cel muzical-vocal.

acordurile sumbre de *do#-minor* de la finalul operei, l-a cuprins o atât de puternică emoţie încât a izbucnit în hohote de plâns – a avut senzaţia că a văzut cu ochii lui murindu-i copilul drag, Mimì.

Caracterele feminine ale operelor sunt fiecare personaje autentice, dacă acceptăm că viaţa, soarta lor este verosimilă. Tratarea acţiunii în care destinele lor se împletesc, îl fac pe Puccini unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai verismului.

Persoana lui Mimì este una complexă, preluată astfel din piesa lui Murger; scriitorul a alcătuit-o din trei personaje diferite, dintre care una (Lucille Lovet) a fost una autentică, ea servind drept model principal pentru figura lui din *Bohemiana*. Descrierea lui Murger a fost completată de Thèodor de Banville: „Adevărata Mimì a fost una dintre acele flori bolnave pariziene, care s-au născut şi au crescut în umbră fără o rază de soare, şi care apoi au înnebunit de bucurie când în sfârşit într-o zi au zărit soarele la Marlotte sau Bougival; foarte palidă, cu un ten alb ca moartea, uşor veştejită, cu păr castaniu şi ochi gri-albaştri. Cineva spunea că a suferit cu resignare sărăcia împreună cu poetul, a simţit-o a fi paradisul.” [17]

Pentru figura lui Mimì a servit model şi Francine, o persoană imaginară a lui Murger. A existat şi o a treia – o figură reală, o blondă pe nume Juliette – bine crescută şi arătoasă. Ca fatalitate, toate au murit de tuberculoză.

Această persoană alcătuită de Murger este preluată de Puccini şi serveşte **prototip** într-o oarecare măsură majorităţii figurilor feminine ale lui. Toate eroinele sale au un fond tragic: singurătate, lipsă de sprijin, fundal familial tragic etc. De aici se trag şi caracteristicile facturii lor psihice: sunt gingaşe, delicate, fragile, dar cu o mare putere sufletească, ce face posibil sacrificiul

[17] Théodor Faullain de Banville (1823-1891)

pentru dragostea lor, sacrificiu care într-un fel este inevitabil. Aceste femei sunt la dispoziţia capriciilor bărbaţilor de care le leagă soarta; mai mult, sunt victimele lor. Mor în final, dar sunt mântuite prin iubirea, prin sacrificiul lor.

Din punct de vedere social eroinele fac parte din pături sociale foarte diferite. Ceea ce este comun în cazul lor, este faptul că fiecare poartă în suflet o oarecare ambivalenţă: acceptarea statutului social se îmbină cu aspiraţia spre acel ceva, care ar putea schimba acest statut.

Din punct de vedere vocal toate aceste personaje debutează în registrul de soprană lirico-spintă cu un ambitus adecvat genului de glas. Materialul melodic minunat pe care Puccini îl oferă personajelor pe care le-a iubit ca un adevărat creator-identificându-se cu suferinţa şi tragedia lor-reflectă întocmai acele sentimente pe care acestea le poartă. Linia melodică vocală, care adesea este un *parlando melodic*, se bazează de nenumărate ori pe declamaţia textului şi este îmbogăţită cu puternice accente dramatice. Ariile sunt construite asimetric ca formă, de-obicei fără introducere orchestrală-care se rezumă de exemplu, la o singură notă (*mi* în cazul ariei lui din actul I), la unul singur sau puţine acorduri care se repetă, ca în cazul ariei lui Manon sau a Sorei Angelica. Aria lui Butterfly din actul al doilea nici nu are introducere. Astfel ariile sunt „implântate" în corpul materialului muzical fără să se detaşeze în mod deliberat de scena respectivă. Puccini slăbeşte forma ariilor închise, în tehnica componistică aratînd o influenţă wagneriană prin utilizarea leit-motivului, şi o influenţă debussyană (*avant la lettre*) în construcţia motivică a melosului. Orchestraţia urmăreşte toate tendinţele avansate în materialul vocal, întărind linia melodică prin dublarea ei în acompaniament, sau prin armonizări şi colorit deosebit, evidenţiind până şi mediul social de care se

leagă personajul (este suficient să ne gândim la coloritul exotic al operei Madama Butterfly, sau la atmosfera mediului fluvial a operei *Mantaua*).

Nu este de neglijat nici faptul că artistele care personifică figurile pucciniene trebuie să aibă un talent actoricesc deosebit, reuşind astfel să transforme opera clasică – care excelează prin virtuozităţi vocale dar cu o scenă statică – în **teatru liric** în adevăratul sens al cuvântului.

Creaţia pucciniană relevă o luptă permanentă între forţele constructive şi cele distructive ale vieţii. Personajele feminine din opera *Boema* – atât Mimì, cât şi Musetta - au trăsături de caracter pozitive şi negative deopotrivă, ca în viaţa cotidiană de altfel; deci delimitarea între bine şi rău astfel se şterge. Cu toate acestea, diferenţa între cele două personaje este netă: Mimì este o figură **„non-evolutivă**", pe când Musetta este una **evolutivă.**

În ceea ce priveşte caracterizarea muzicală a celor două personaje putem spune că ele sunt construite prin contrast, diferenţa constituind-o în primul rând mijloacele muzical-expresive utilizate, care reclamă o emisie vocală diferită în cazul fiecăreia în parte, (apropiind de exemplu personajul Musettei oarecum de operetă).

Prin paralelismul pe care îl putem surprinde la personajele feminine pucciniene, prin accentuarea caracterelor asemănătoare de care dau dovadă, ajungem la principiile structurale cu care sunt construite operele lui Puccini.

Ele pot fi recunoscute şi urmărite în fiecare lucrare a lui, şi sunt menite să accentueze însemnătatea acestui mare compozitor de operă a sfârşitului secolului al XIX-lea şi începutul secolului, ultimul mare reprezentant al *belcanto*-ului italian.

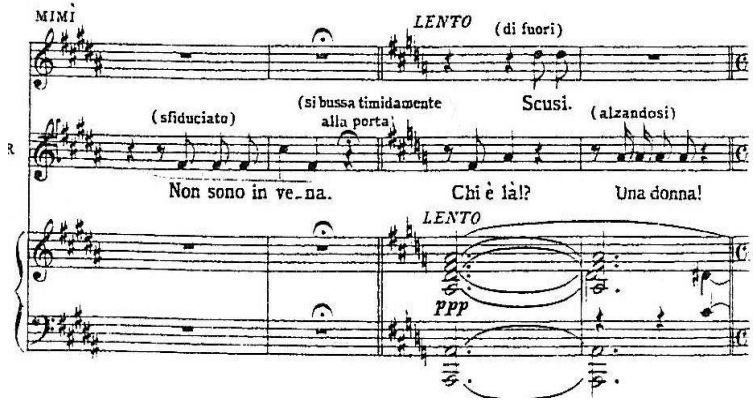
Analiza rolului din punct de vedere vocal-interpretativ

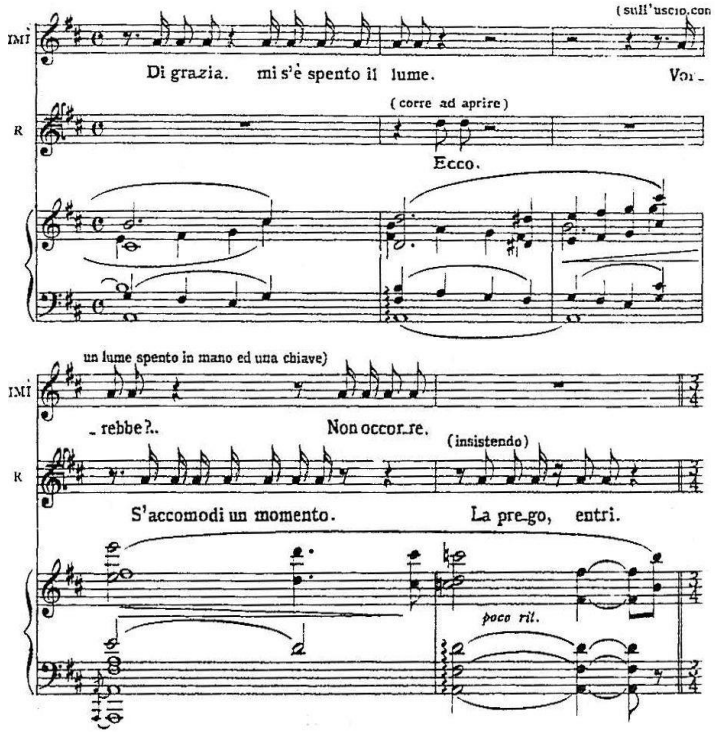
Actul I

Intrarea lui Mimì

Apariţia scenică a lui Mimì este precedată de o introducere orchestrală de nouă măsuri şi o intervenţie a tenorului fără acompaniament. Acest *Allegretto sostenuto* în *Si major pp* conţine două elemente: o melodie pastorală şi o scurtă parte alcătuită din secvenţe muzicale agitate. În această atmosferă pătrunde Mimì (pe un acord în *Re major* ţinut în *ppp* în orchestră) cu un recitativ pe nota *la*^{1} în timp ce orchestra intonează o temă ce o va caracteriza mai apoi asemenea unui leit-motiv.

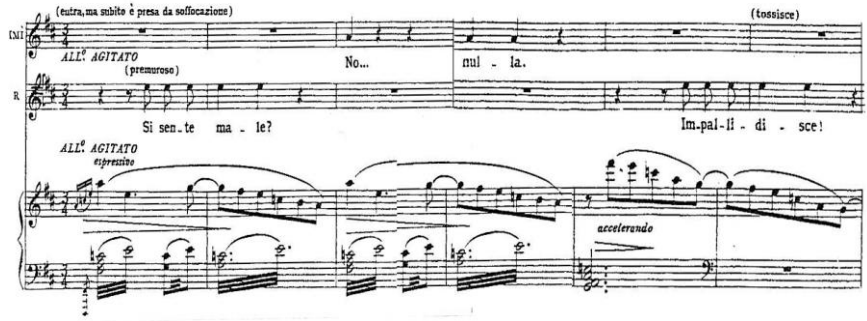
Ex. 1

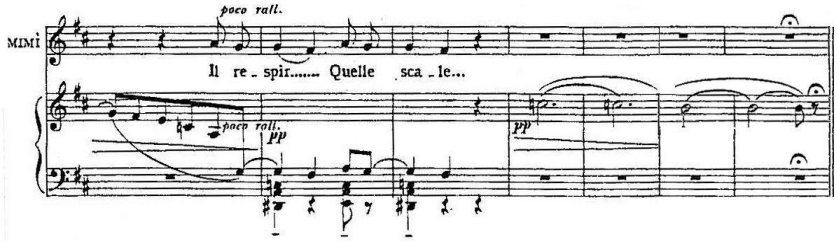




Temei lui Mimì i se ataşează un motiv contrastant, agitat (*Allegro agitato*) care face aluzie la boala ei**.**

Ex. 2





Conform situaţiei dramatice, culoarea vocală care trebuie utilizată în acest pasaj este o culoare albă, fraza fiind „plată”, lipsită de accente, în contradicţie cu agitaţia orchestrală care în final se stinge în ***pp***. Indicaţia *poco rall.* oferă posibilitatea unei interpretări adecvate: Mimì îşi pierde conştiinţa, vorbele ei devin tot mai rare şi în final se pierd. Acordurile în pizzicato la două viori sugerează stropii de apă şi instalează atmosfera de aşteptare.

Scena care va urma (*Andante moderato*) utilizează registrul mediu al sopranei lirice şi oferă o varietate bogată de culori interpretative: **simplitate** (prin desenul unei linii melodice aproape drepte, fără intervale mari), **cochetărie** (exprimată prin sunete *staccato*) şi o oarecare **jenă, reţinere.** Astfel fiecare frază sau semifrază necesită o altă „culoare” în conformitate cu textul literar, emisia vocală fiind moale, fără sonorităţi speciale. Cu aprinderea luminării scena pare a fi consumată şi se încheie cu câteva acorduri pizzicato ale orchestrei de coarde. După o scurtă pauză însă (*col canto*) Mimì se întoarce uşor agitată (*un poco più mosso*) din cauza pierderii cheii de la odaia ei; această revenire va înlesni ceremonia cunoaşterii celor doi. Acorduri moi în *staccato*, armonii plutitoare pregătesc materialul melodic al lui Mimì, care îşi începe discursul muzical *col canto* (după un acord scurt de septimă de dominantă în *Sol major*), lăsând impresia unei întâmplări rămase în „suspans” după care se poate încheia scena,

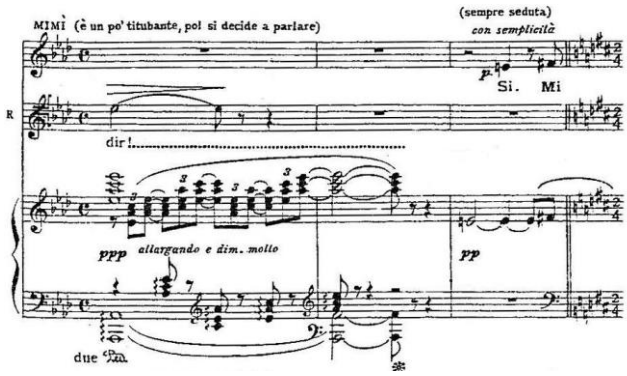
dar în acelaşi timp oferind şi posibilitatea unei continuării a acţiunii.

Frazele lui Mimì sunt uşor susţinute, au caracter graţios, jucăuş, culoarea vocală este deschisă, dulce, iar dinamica segmentului nu depăşeşte *mf,* menţinându-se tempo-ul indicat până la ultima replică: „*cerca*" (care urmează după un acord de *Do major* susţinut, *rall. un poco*). Culoarea vocală utilizată este cea a unei uşoare şi copilăroase cochetării. Calmarea discursului muzical în orchestră (*dolce e legato*), a mersului sincopat descendent, a rarefierii scriiturii vocale, duc spre întâlnirea mâinilor celor doi care caută cheia în beznă. Un *lab* susţinut constituie baza de la care porneşte aria lui Rodolfo.

Un singur sunet – *mi* central – introduce aria sopranei, care constituie un răspuns, construit din propriul ei motiv muzical.

Construcţia liniei melodice este simplă, deasemenea şi acompaniamentul orchestral (corzi).

Ex. 3



Aria

Intrarea lui Mimì – inclusiv aria ei – este o naraţiune, un autoportret în care tânăra fată povesteşte cu cuvinte simple cine este şi cu ce se ocupă. Aria nu este una convenţională, ci un *rondo* liber, un fragment care pare a fi o improvizaţie, ceea ce înseamnă că în această construcţie nu au importanţă nici aspectul ritmic, nici aspectul periodic. Puccini pretinde că naraţiunea trebuie să fie fluidă, această fluiditate fiind prezentă până la finele actului.

Structura ariei se poate identifica în trei segmente:

	Segmentul I	
Andante lento	**Andante calmo**	**Lentamente**
A	**B**	**a (din A)**
a + b + av	**c + d**	
5 + 5 + 4	6 + 4 + 1 **tranz**	5
Fa La Re Fa La	Re	**clim.** **(A)**

*Andante lento (***a***)*

Aria porneşte în *p* – *pp* cu o linie melodică simplă dar susţinută, fără accente – adecvată situaţiei dramatice – dar care prin utilizarea unor intervale disonante (cvartă mărită şi septimă micşorată) denotă o nelinişte interioară, un dezacord între cuvintele rostite şi starea psihică reală a eroinei. Construcţia acestei arii – cu fraze largi în legato – necesită o emisie vocală caracteristică *belcanto*-ului.

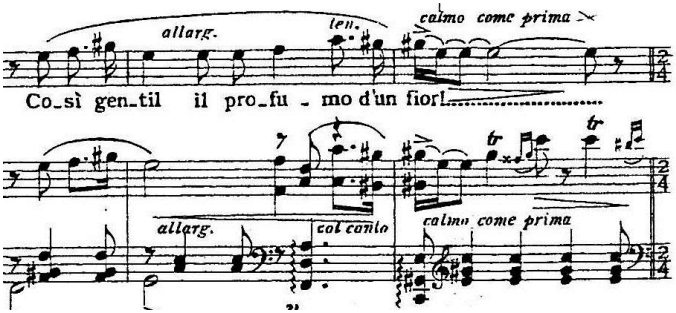
(**b**) Dinamica se reduce la *ppp* când Mimì mărturiseşte pe un ton sfios cu ce se ocupă. Linia melodică este un recitativ *recto tono* care se desfăşoară peste o pedală *la* de cinci măsuri în

orchestră, după care orchestra de coarde acompaniază cu acorduri sincopate ca o antiteză discretă a *parlando*-ului.

(**av**) este un *Espressivo* susţinut, în care revine leit-motivul. Desfăşurarea unui acord de septimă micşorată în salturi oferă posibilitatea utilizării unei culori vocale care sugerează o confesiune, dar parcă şi o scuză (susţinută şi de indicaţia *rallentando).*

(**B**) *Andante calmo* se execută în *molto piano*, cu indicaţia *dolce*, ceea ce necesită o emisie adecvată, moale. Cuvintele lui Mimì sună ca o mărturisire – ea aşteaptă primăvara care îi aduce noi speranţe. Linia melodică prezintă o uşoară ascensiune, culminând într-o primă izbucnire în registrul acut (susţinută de un *ritardando,* care se va repeta mai târziu cu o intensitate mărită). Orchestra acompaniază cu acorduri *sincopate tenute,* uşoara agitaţie a acesteia contracarând partea vocală, care trebuie să menţină susţinerea liniei melodice. Cuvintele pe care Mimì doreşte să le accentueze sunt subliniate (prin *allarg*. sau *rall*.; nota acută prin *ten*. asociată de *col canto*) pentru a primi o importanţă mai mare şi trebuiesc intens susţinute prin aceeaşi tehnică de *bel canto*.

Ex.4



(a) *Lentamente*. Înaintea scurtei reprize sunt incluse o întrebare („*Lei m'intende?*") şi un răspuns a lui Rodolfo („*Si*!") Această scurtă întrebare (susţinută de un *rallent.*) necesită o „culoare" diferită, ea exprimând ceva comun, cotidian, cu rolul de a rupe vraja atmosferei create de cuvintele lui Mimì. Discursul muzical continuă apoi reluând expresia anterioară (leit-motivul de cinci măsuri) care repetă auto-prezentarea, dar deja pe un ton cochet, amuzant, exprimat prin sunete uşoare, *staccate,* în *pp molto espressivo.* Această frază scurtă se execută în două maniere diferite: *„Mi chiamano Mimi"* – este susţinut, legato, exprimând o notă de melancolie, iar „*Il perche, non so*" – scurt, uşor, cochet, vesel.

Segmentul II
Andante moderato

e			e	
8	+	2	+	8
Re				

Acest mic bloc oferă o gamă variată de sentimente care trebuie puse în valoare de către interpretă: este recomandabil ca primele şase măsuri să fie executate conform indicaţiei *con semplicita*, pe un ton uşor, narativ (vorbind despre viaţa cotidiană). O cezură scurtă după care urmează un *poco rall.* impune o relevare a cuvintelor: „*ma prego assa il Signor*"-frază care trebuie cântată susţinut, cu evlavie. O altă „culoare" trebuie utilizată la indicaţia *à piacere,* fără acompaniament orchestral: „*vivo sola, soletta*", cuvinte care din punct de vedere interpretativ se execută cu simplitate, cu o articulaţie firească a textului. Fraza

repetată readuce şi interpretarea segmentelor anterioare. Din punct de vedere al acompaniamentului orchestral secţiunea **B** se bazează pe sonoritatea moale a corzilor cărora li se alătură suflătorii de lemn şi harpa cu acorduri în staccato şi nuanţă de *pppp,* relevând astfel primatul partidei vocale.

Segmentul III

Această parte a ariei oferă sopranei posibilitatea de a etala valorile timbrale ale vocii sale, ajutată de susţinerea melodică a orchestrei.

Andante molto sostenuto		*Tempo I*	*Andante*		*Senza rigore di tempo*
D	+	B (din Segm I.)		+	recitativ
		c	d		
11		6+4			3
Re					

Invocarea primăverii (**A**) încălzeşte şi linia melodică ce porneşte din *piano* cu o intonaţie moale, pe un acompaniament sincopat specific puccinian, devenind o melodie largă, susţinută, sprijinită de o acumulare dinamică treptată, în ascensiune, până la primul punct culminant *ff*. Fraza debutează cu un motiv muzical de 2 măsuri care se repetă secvenţial la o terţă mică superioară şi care trebuie cântat însufleţit, în crescendo, având şi indicaţia *con grande espansione*. Este momentul în care Mimì vorbeşte despre primul sărut al primăverii (care pentru ea înseamnă viaţă şi speranţă). Această frază relevă adevărata ei personalitate: este o fiinţă poetică, visătoare, dornică de iubire, de schimbări pozitive în viaţa ei. După o scurtă întoarcere a liniei melodice expansive în registrul mediu (cu o reducere a dinamicii), porneşte din nou ascensiunea, ajungând la *ff*, unde are loc izbucnirea în registrul acut (*la*^{2}) urmată de note tenute, cu accent pe „*e mio",* (cuvânt ce

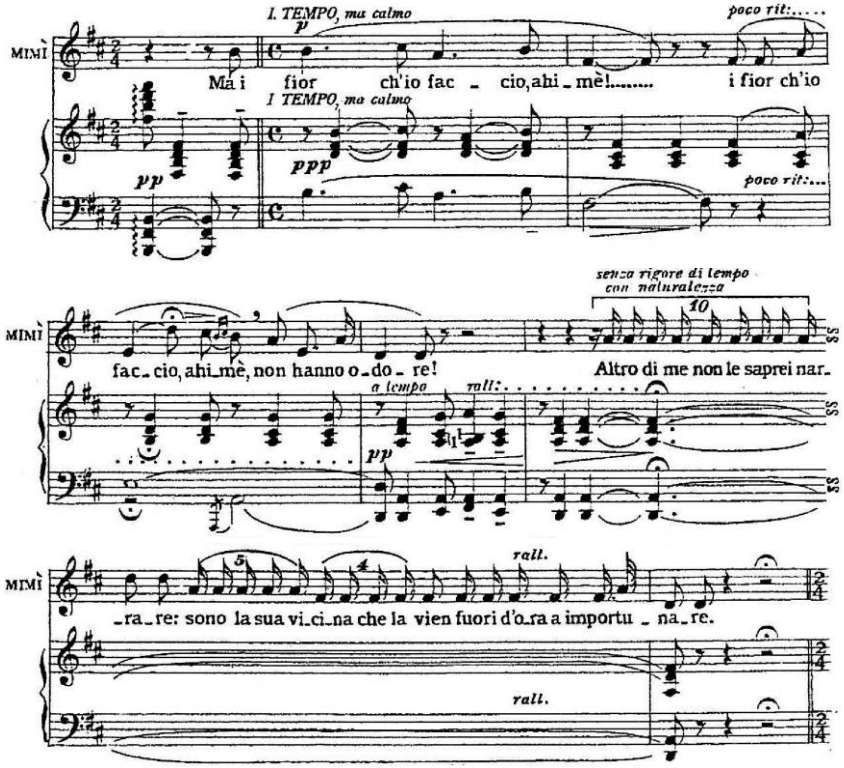
poate fi subliniat printr-o coroană scurtă pe sunetul acut). Această perioadă de opt măsuri este urmată de o lărgire de trei măsuri, care încheie ideea muzicală. Deşi dinamica scade la *pp* motivând interiorizarea şi intimitatea momentului, fraza trebuie intens susţinută cu o expresivitate crescândă, fapt subliniat şi de indicaţia *con espressione intenza* şi *rall*.

Aici trebuie menţionată – după cum am mai amintit – intenţia lui Puccini de a „regiza" partitura în vederea sublinierii intenţiilor sale dramaturgice: acest segment conţine o multitudine de indicaţii de tempo, de expresie şi dinamică, în unele locuri chiar şi de regie scenică. Astfel fiecărui cuvânt care se doreşte relevat i se alătură o indicaţie, de ex. *„ma quando vien lo sgelo"* – în tempo *Andante molto sostenuto* – se cere a fi executat con molto anima; mai mult, Puccini adaugă aici în paranteză: „*si alza"*.

Întoarcerea **B**-lui din segmentul I **(A)**-ul aduce un material muzical identic, dar cu o altă tentă interpretativă: este un *Andante* uşor agitat (*agitando appena*), susţinut de sincope în orchestră – material care trebuie executat non legato cu o uşoară relevare a fiecărui sunet, în pp până la indicaţia *allargando* . Aceasta aduce o nouă izbucnire (*calmo come prima*), dar cere o culoare şi o emisie de abandon. (**B**) –ul exprimă o resemnare în *ppp,* pe un ton trist cu încetinirea tempo-ului din ce în ce mai mult. Deci contrastul dintre vis şi realitate este puternic: această linie melodică descendentă încheie expunerea şi este urmată de un scurt *recitativo secco* pe o pedală de *Re major* în orchestră, care poate fi interpretat ca o lărgire exterioară, (*senza rigore di tempo* cu indicaţia *con naturalezza*) şi încheie aria. După fraze susţinute tipic pucciniene, acest recitativ trebuie executat *parlando*, într-o manieră simplă,

urmărind textul literar. Articulaţia textului „*i fior ch'io faccio – ai me – non hanno odore*" poate servi la două interpretări diferite ale recitativului: pe de o parte (pe fondul trist subliniat prin *poco rit*. şi *portato* a vocii) relevând ocupaţia monotonă şi nu prea veselă a lui Mimì, respectiv durerea pricinuită de acest lucru, pe de altă parte poate fi o constatare simplă a realităţii, expresia a unei uşoare jene pentru sinceritatea instantanee.

Ex. 5



Aria întruchipează o permanentă alternanţă între stilul *belcanto* şi *parlando*-ul puccinian**.** Dificultatea interpretării ariei constă deci şi în găsirea unui echilibru vocal-timbral între aceste

două modalităţi de exprimare a sentimentelor, în vederea realizării frumosului muzical în accepţiunea estetică a noţiunii.

Finalul actului I

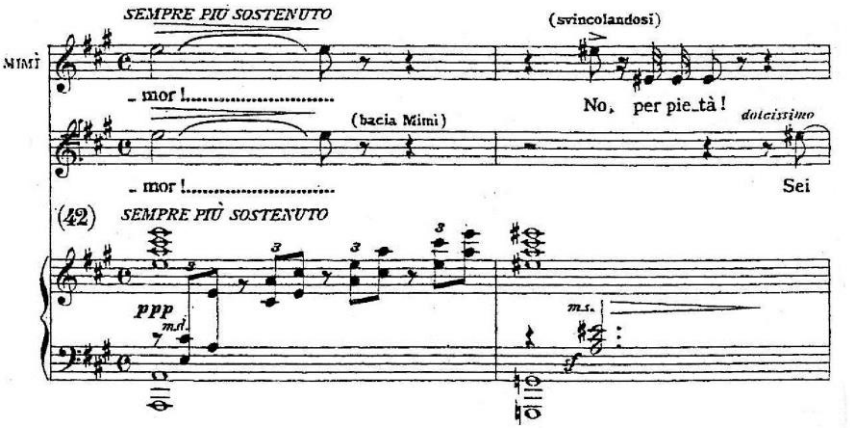
După o intervenţie scurtă a boemilor care constituie un contrast dramatic, se instalează din nou atmosfera lirică în care se desfăşoară duetul de dragoste ce încheie actul I. Orchestra intonează materialul muzical din aria lui Rodolfo – o melodie largă, susţinută (*Largo sostenuto*), leit-motivul iubirii – peste care se desfăşoară linia vocală ascendentă a tenorului, la care în registrul acut se alătură şi Mimì în *fff* („*Ah, tu sol comandi amor*!"); leit-motivul iubirii fiind intonat acum la unison. Frazele trebuiesc executate conform indicaţiei *con anima*: susţinute, pe o bună respiraţie şi cu maximă expresivitate (cu pasiune chiar), folosind timbrarea maximă a vocii. Frazele care urmează revin în registrul mediu în *p*, ca un abandon, care este exprimat prin mijloace muzicale adecvate: cu o emisie aproape murmurată, cuvintele uşor relevate (*poco stent*.), fără accente, şi într-un tempo tot mai reţinut. Este de remarcat scurtul dialog purtat peste o structură armonică cromatică, ce pregăteşte rugămintea lui de a merge împreună. Un mic accent cade totuşi pe cuvintele „*no, per pietà",* - o intonaţie sfioasă cu care ea refuză sărutul lui Rodolfo, intonaţie care devine apoi maliţioasă la „*curioso*". În cele din urmă, ca un abandon total, se rarefiază atât scriitura orchestrală cât şi cea vocală, dinamica desfăşurându-se de la *pp* la *pppp*. Această pagină muzicală este una de mare rafinament artistic.

Trebuie observată din nou multitudinea de indicaţii existente numai în aceste opt măsuri: *svincolandosi, dolcissimo,*

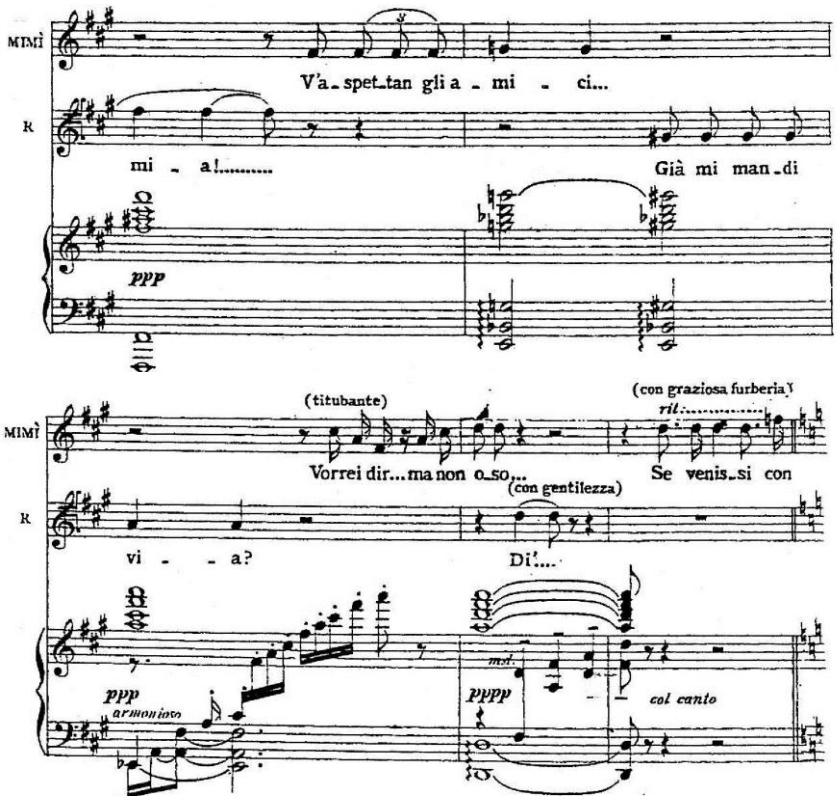
titubante, con gentilezza, con graziosa furberia, sorpresa, insinuante[18] – ele apar împreună aproape cu fiecare frântură de dialog.

În orchestră rămâne numai harpa, care încheie actul I. Din punct de vedere vocal, discursul muzical (şi cu acesta şi actul I) se încheie într-o atmosferă plutitoare în registrul acut, care este atins prin secvenţe muzicale ascendente, ce trebuiesc rezolvate tehnic prin păstrarea susţinerii şi a tensiunii vocale. Trebuie ţinut cont aici şi de dificultatea scriiturii registrului înalt, într-o dinamică mică, şi de faptul că trebuie să ieşim în culise, fapt care duce la o denaturare a dinamicii. Finalul actului este o culminaţie pozitivă care pregăteşte din punct de vedere dramatic actul următor.

Ex. 6



[18] *svincolandosi*=desprindu-se, indicaţie pentru regie; *dolcissimo* = dulce; *titubante* = şovăitor; *con gentilezza* = cu gentileţe; *con graziosa furberia* = cu viclenie graţioasă; *sorpresa* = surprinsă ; *insinuante* = cu insinuare. Toate aceste indicaţii în limba italiană se referă la modul de interpretare, la culoarea vocală pe care trebuie să utilizeze interpreţii.



Actul II

Actul al II-lea este un cadru muzical în care personajele se încadrează perfect graţie genialităţii compozitorului: în partea concertantă a corului intervin personajele principale şi boemii. Este o scenă de o dificultate ritmică notabilă care necesită o precizie specială.

Punctul culminant al momentului este valsul lent al Musettei care relevă personalitatea acesteia: cochetă, emancipată, temperamentală, aflată la antipol faţă de Mimì. Partea care urmează imediat valsului este a lui Marcello, care se distinge de restul personajelor. Scena este întreruptă de garda intonând un marş construit din materialul muzical folosit anterior. S-ar putea spune că actul II este actul Musettei (şi al lui Marcello în parte), restul personajelor având un rol mai puţin important din punct de vedere a construcţiei dramatice.

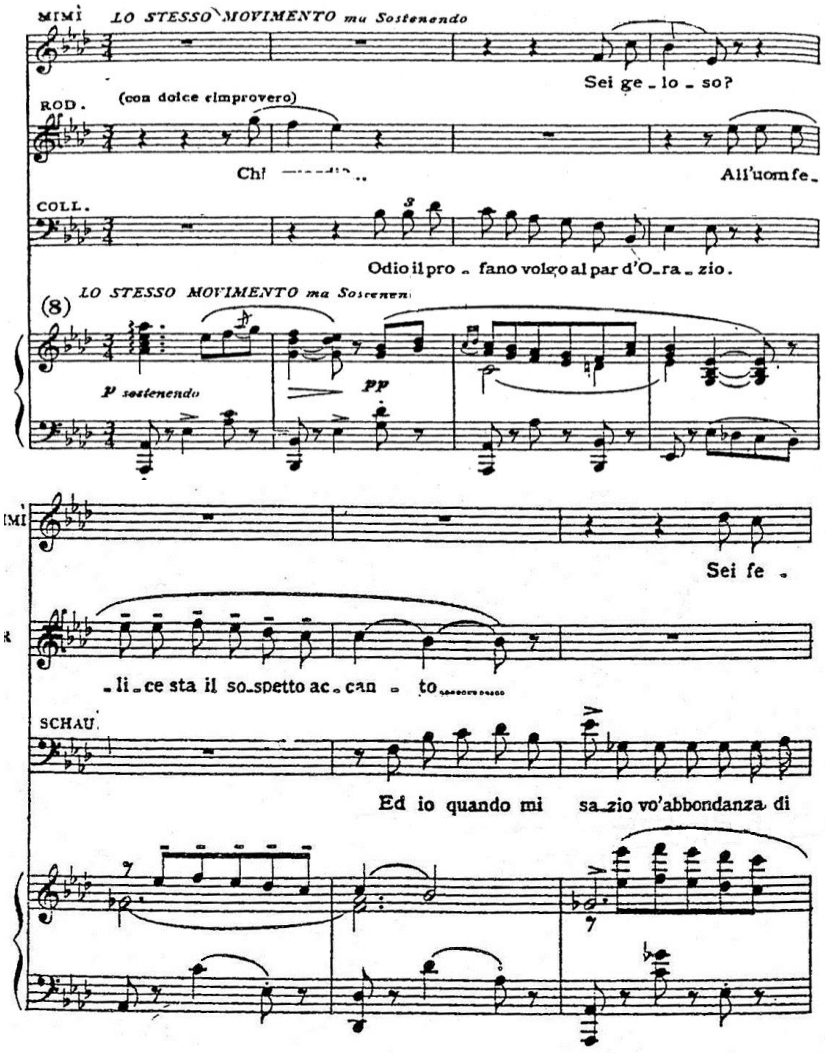
Primele replici ale lui Mimì sunt scurte, urmăresc linia orchestrei şi se încadrează perfect în discursul general. Frazele trebuiesc cântate într-o culoare care urmăreşte acţiunea – pe tonul veseliei generale, fără accente deosebite, (în afara momentului în care observă boneta roz căruia i se poate da o importanţă ceva mai mare) ele contopindu-se astfel în atmosfera generală de forfotă a Parisului din Ajun.

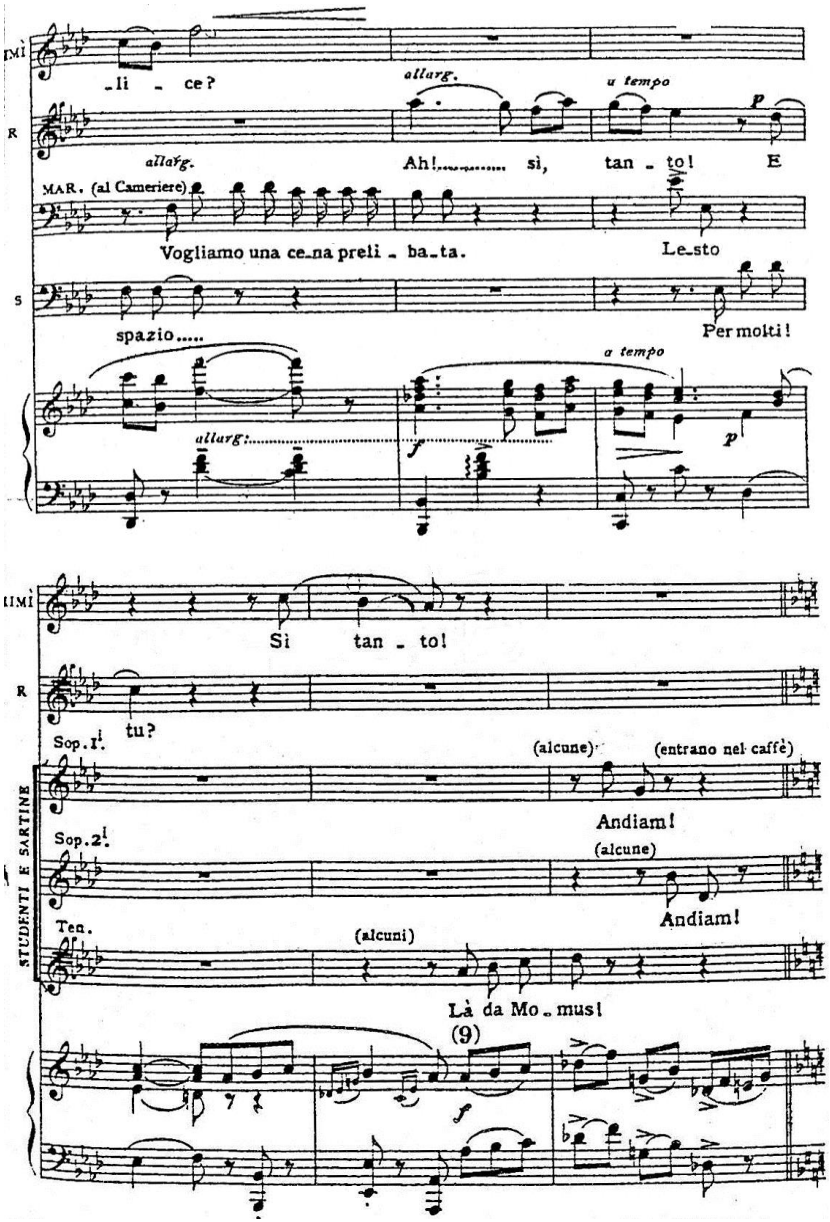
La scurtul dialog cu Rodolfo se încălzeşte atmosfera: cei doi sunt fiecare preocupaţi de descoperirea personalităţii celuilalt şi a sentimentelor care se nasc în aceste momente.

Astfel, deşi ansamblul muzical în care ei se încadrează se execută în *p*, partea vocală a celor doi trebuie uşor subliniată, lucru la care ajută şi scriitura muzicală.

Iniţiativa este a tenorului care are o linie melodică cu sunete tenute, iar replicile lui se cântă pe un ton cald, dar fără accente deosebite.

Ex. 7


MIMÌ
LO STESSO MOVIMENTO ma Sostenendo
Sei ge - lo - so?
ROD.
(con dolce rimprovero)
Chi
All'uom fe-
COLL.
Odio il pro - fano volgo al par d'O-ra - zio.
(8)
LO STESSO MOVIMENTO ma Sostenendo
p sostenendo
pp
Sei fe -
- li - ce sta il so-spetto ac - can - to
SCHAU.
Ed io quando mi sa-zio vo'abbondanza di


IMÌ
-li - ce?
allarg.
u tempo
p
R
allarg.
Ah!..... sì, tan - to! E
MAR. (al Cameriere)
Vogliamo una ce-na preli - ba-ta.
Le-sto
S
spazio.....
Per molti!
a tempo
allarg:
f
p
IIMÌ
Sì tan - to!
R
tu?
Sop.1.
(alcune)
(entrano nel caffè)
Andiam!
STUDENTI E SARTINE
Sop.2.
(alcune)
Andiam!
Ten.
(alcuni)
Là da Mo - mus!
(9)
f

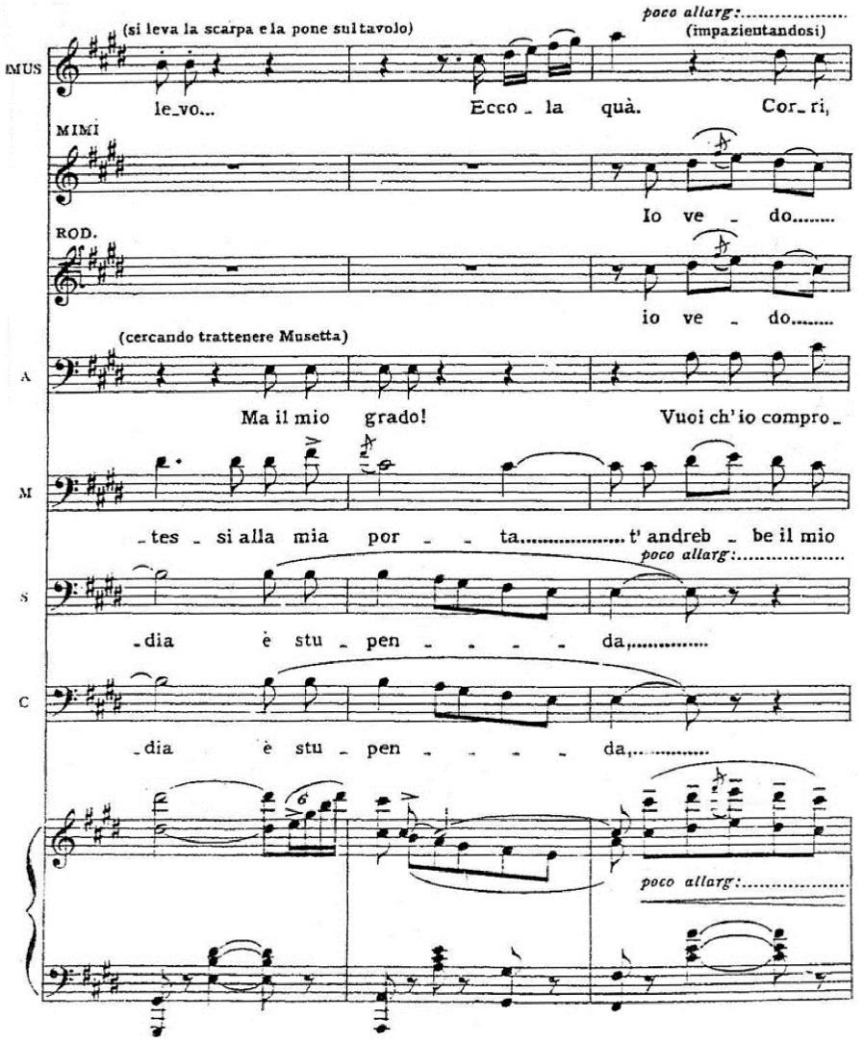
Prima parte importantă a lui Mimì atât din punct de vedere vocal cât şi dramatic, este prezentarea bonetei roz, cadoul primit de la Rodolfo. Frazele ei sunt dublate de linia melodică a orchestrei de coarde, cele trei intervenţii fiind fraze aproape identice. Prima frază are o tentă cochetă („*Una cuffietta a pizi tutta rosa ricamata*..."), acompaniamentul orchestral (acordurile de optimi, sincope şi *pizzicato* al corzilor) subliniind această emoţie. Cochetăria este relevată şi de sunetul cu apogiatură după care urmează o notă uşor accentuată. Fraza a doua, care porneşte identic (primele şase măsuri) face un salt de octavă ascendentă în registrul acut de unde coboară prin mers treptat în *rallentando* şi cu sunete *stentante*, care subliniază sensul cuvintelor:

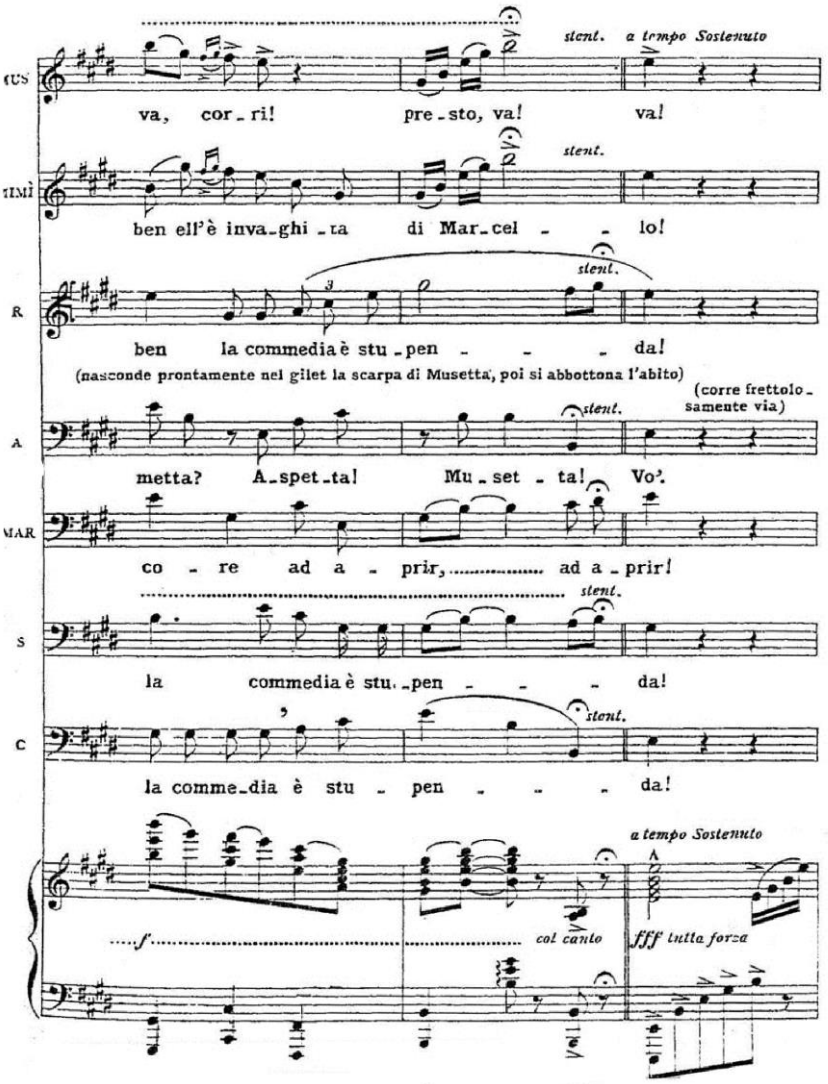
Rodolfo i-a citit în suflet dorinţa, ceea ce o încântă pe Mimì. În a treia frază ea mărturiseşte credinţa sa în amor (care este mai dulce decât mierea), certitudine exprimată prin calmarea liniei melodice. Odată cu repetarea ultimului fragment, Mimì întăreşte această credinţă; din acest motiv cele câteva cuvinte trebuie subliniate prin uşoara schimbare a culorii vocale şi cântate *non legato*. O replică *à capella* în *ff* „*beviam*" cântată de toţi interpreţii încheie scena, care este dificilă datorită culorilor foarte diferite ale replicilor, care se îmbină, formând construcţia dramatică a scenei.

După apariţia Musettei, Mimì intervine în repriza valsului acesteia. Linia ei melodică se desfăşoară în mişcare complementară cu cea a Musettei: motivele în *quasi rit., stentato*, de câte-o măsură sunt completate cu intervenţii scurte ale lui Mimì în *staccato* şi *a tempo*, într-o linie sinusoidală care se termină în registrul acut, vrând să exprime o uşoară părere de rău amestecată cu o oarecare curiozitate la adresa noului personaj. Aria Musettei continuă şi se încheie într-un ansamblu (*poco sostenuto, espressivo*) în care Mimì cântă la unison mai întâi cu

Rodolfo, mai apoi în final cu Musetta, aceste câteva măsuri constituind totodată şi punctul culminant (pozitiv) al scenei.

Ex. 8

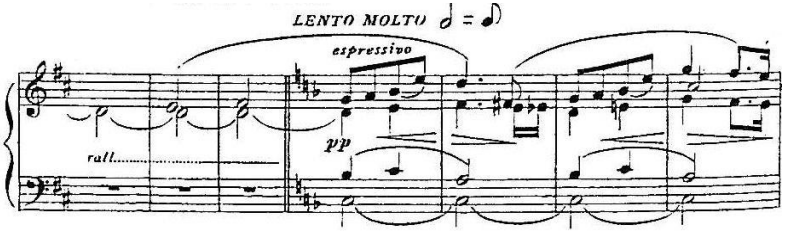


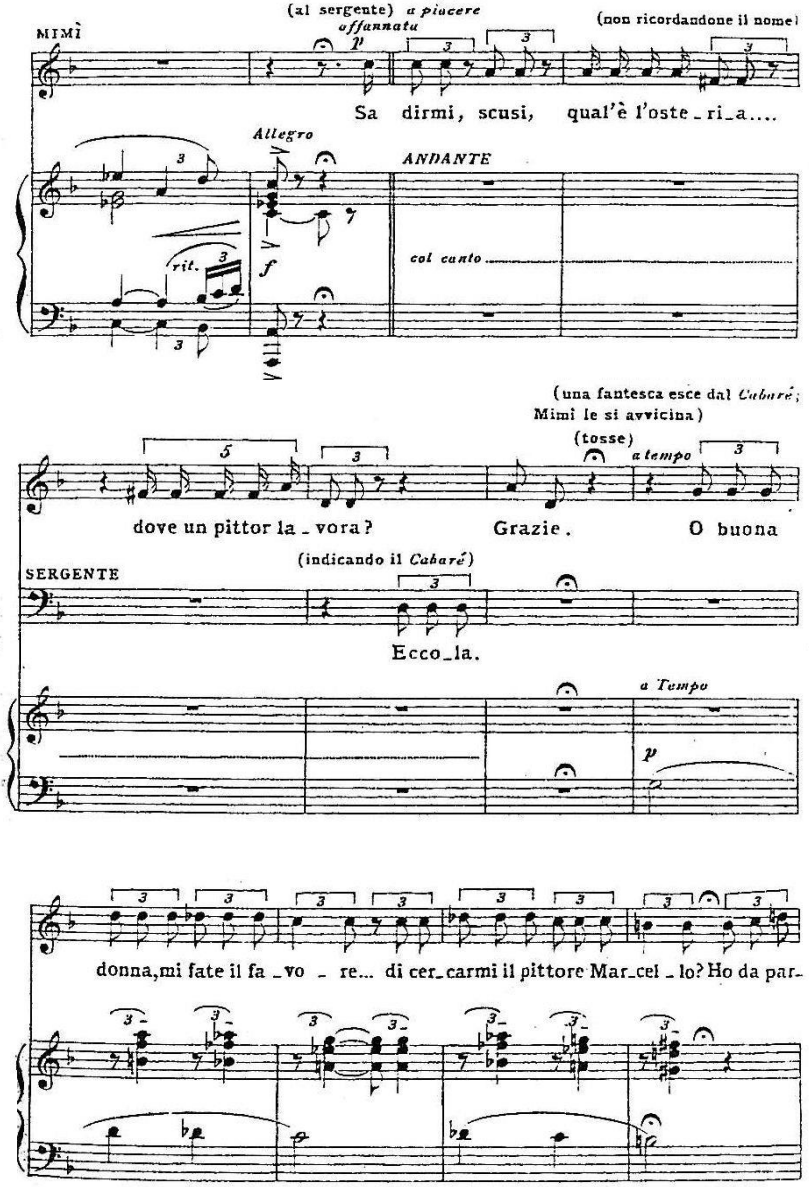

stent.
a tempo Sostenuto
va, cor_ri! pre_sto, va! va!
stent.
ben ell'è inva_ghi_ta di Mar_cel - - lo!
stent.
ben la commedia è stu_pen - - - da!
(nasconde prontamente nel gilet la scarpa di Musetta, poi si abbottona l'abito)
(corre frettolo_samente via)
stent.
metta? A_spet_ta! Mu_set - ta! Vo'.
co - re ad a - prir, ad a_prir!
stent.
la commedia è stu_pen - - - da!
stent.
la comme_dia è stu - pen - - - da!
a tempo Sostenuto
f
col canto
fff tutta forza

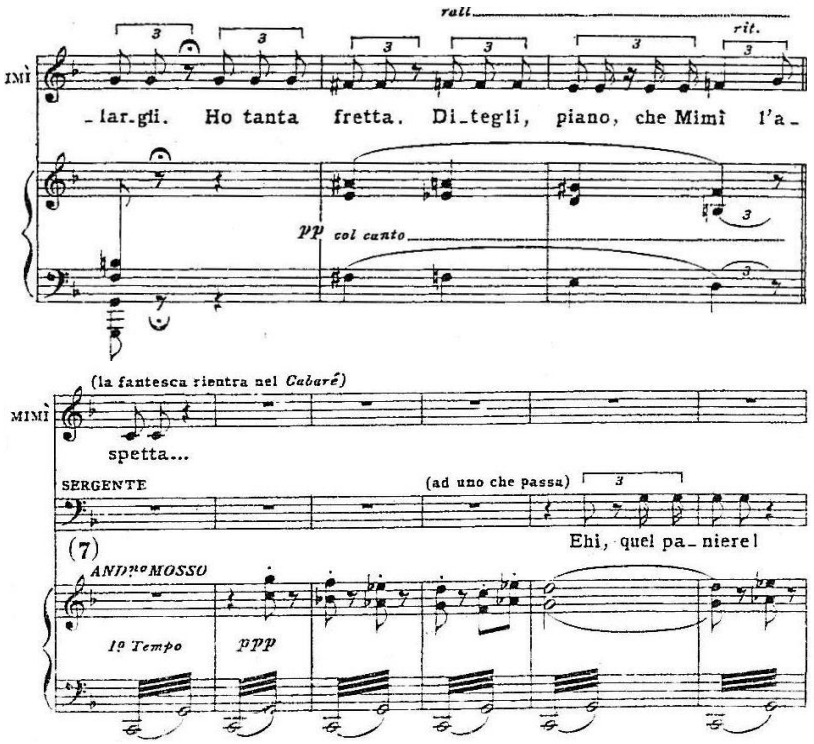
Actul III
Scena intrării lui Mimì

După culorile vii ale actului II, acest tablou constituie un vădit contrast, începutul actului fiind o descriere exactă a tristeţii, a iernii care devastează natura. După o introducere scurtă de două acorduri, flautul şi harpa conturează peste tremolo-ul violoncelului o melodie descendentă formată din cvinte goale, care sugerează un tablou de iarnă cu fulgi de zăpadă. În acest tablou rece, singura „pată de culoare" este cârciuma de unde se aude un fragment din valsul Musettei şi cântecul de pahar al oaspeţilor. În acest peisaj pătrunde Mimì precedată de leit-motivul care o însoţeşte şi o caracterizează. Ea speră să-l câştige pe Marcello aliat, pentru ca acesta s-o ajute în intenţiile sale de împăcare cu Rodolfo, cu care convieţuieşte de câtăva vreme. Primele sale replici se situează în registrul mediu şi se adresează unei femei care iese din cabaret cu rugămintea de a-l chema pe pictor. Fraza este un recitativ sec de culoare albă.

Ex. 9




(al sergente) a piacere
affannato
(non ricordandone il nome)
MIMÌ
Sa dirmi, scusi, qual'è l'oste_ri_a....
Allegro
ANDANTE
rit.
col canto
(una fantesca esce dal Cabaré;
Mimì le si avvicina)
(tosse)
a tempo
dove un pittor la_vora?
Grazie.
O buona
(indicando il Cabaré)
SERGENTE
Ecco_la.
a Tempo
donna, mi fate il fa_vo_re... di cer_carmi il pittore Mar_cel_lo? Ho da par-

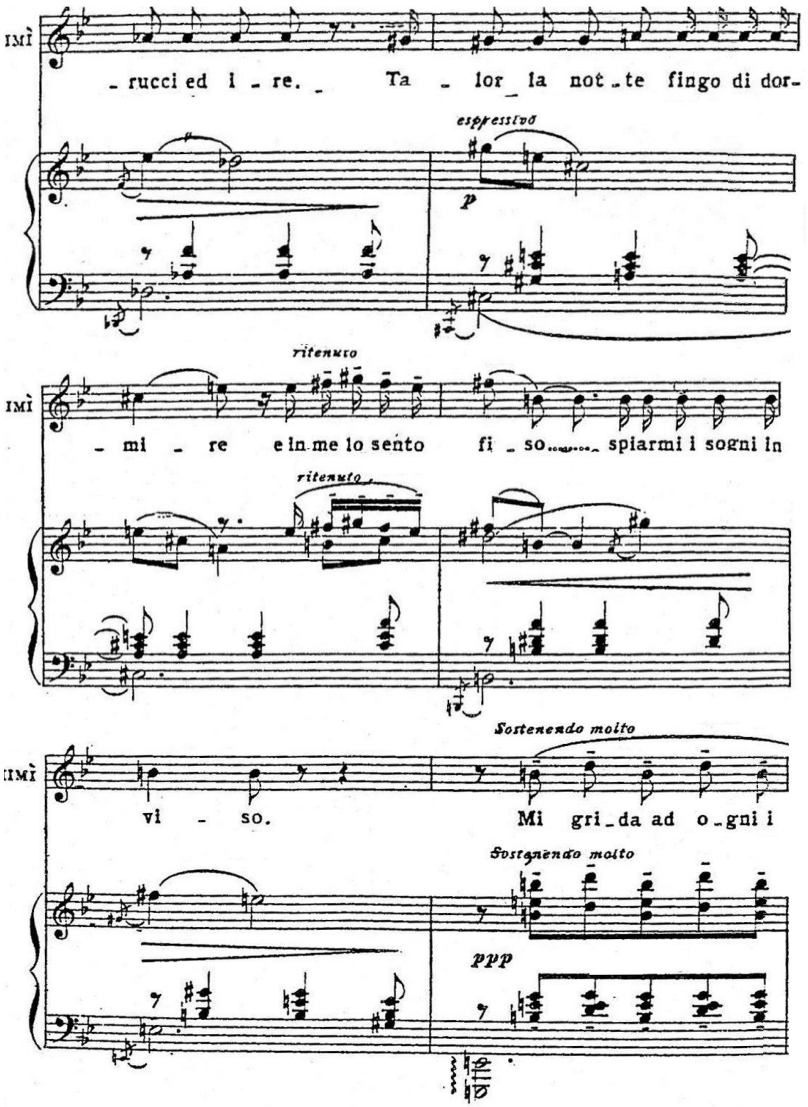


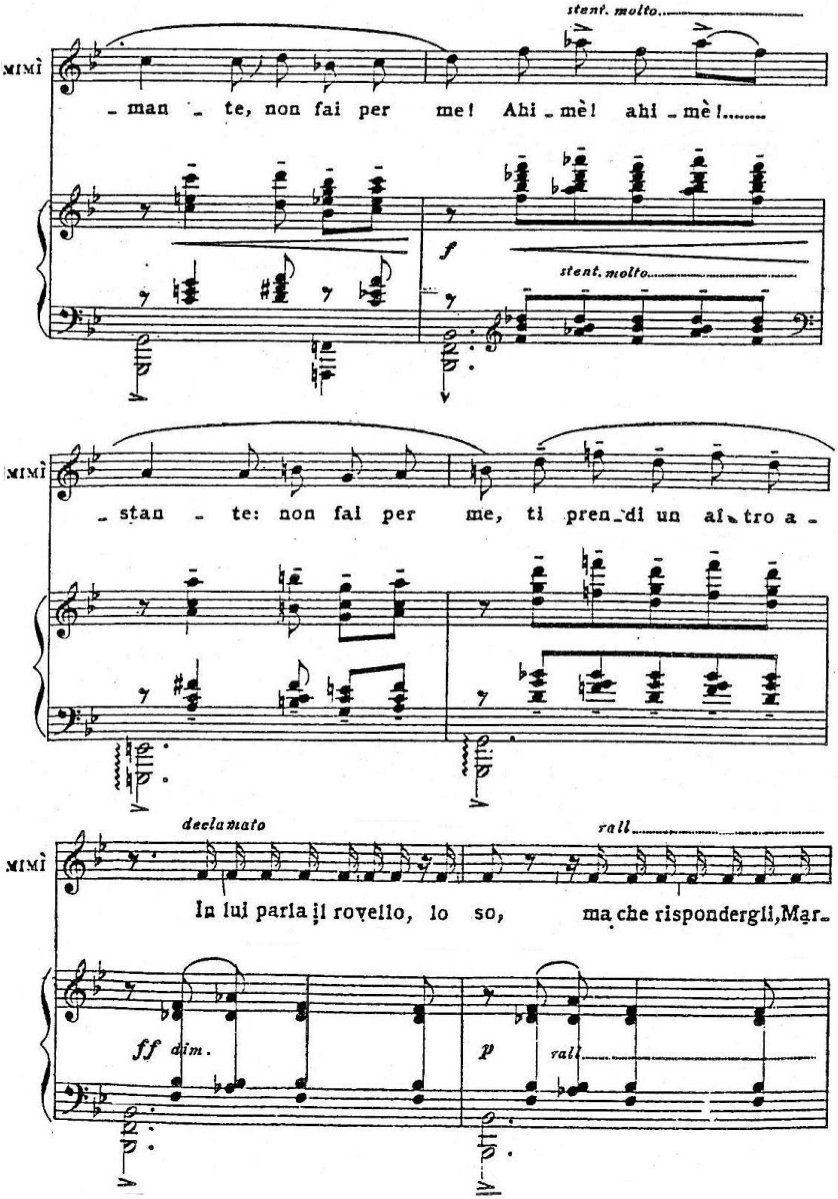
O mixtură de acorduri de septimă care coboară cromatic, în secvenţă, subliniază atmosfera de o tristeţe sfâşietoare. Dacă în actul I cromatismul s-a construit pe o linie ascendentă, exprimând o stare de aşteptare, acum această linie cromatică este descendentă, subliniind o stare depresivă, o tensiune negativă. Linia vocală este deasemenea cromatică şi coboară până în registrul grav. În această frază se impune şi schimbarea culorii vocale; ea devine mai întunecată, segmentele se cântă *legato*, aproape *portato*, dinamica de bază fiind piano.

Duetul Mimì – Marcello

După o introducere a temei boemilor apare şi Marcello. Duetul lor este o conversaţie pe un ton trist, ce debutează cu câteva replici scurte apoi cu izbucniri dramatice ale lui Mimì în fraze largi, pline de pasiune şi foarte bine susţinute, desfăşurându-se pe întregul ambitus vocal folosit de aceasta. Discursul muzical debutează în registrul acut pe un ton disperat, schimbările frecvente de tempo (*rall. affrett., a tempo* etc.) subliniind starea psihică a personajului. Frazele prezintă o mişcare sinusoidală, şerpuitoare: adesea încep în registrul acut având o tentă descendentă până în registrul mediu sau chiar grav şi sunt încărcate cu sunete repetate şi motive muzicale cu indicaţia *stentanto* – care subliniază cele spuse de Mimì. Frazele cântate în registrul mediu alternează cu izbucniri violente în registrul acut. În totalitatea lui, segmentul (povestirea lui Mimì) prezintă o linie ascendentă, ceea ce contribuie la încărcarea atmosferei, la creşterea tensiunii. Toate aceste mijloace de construcţie servesc sublinierii situaţiei dramatice. Din punct de vedere a tehnicii vocale este recomandabil a se cânta foarte bine susţinut, cu o emisie corectă, *con anima*. Ca dinamică se oscilează între *ppp* şi *ff,* conform stării tensionale momentului (exprimată prin textul literar), din punct de vedere vocal fiind partea cea mai solicitantă din întreaga operă. Este de remarcat cum Puccini foloseşte sunetele tenuto – aproape de fiecare dată în *ppp*, sugerând faptul că eroinei noastre îi vine greu să se confeseze.

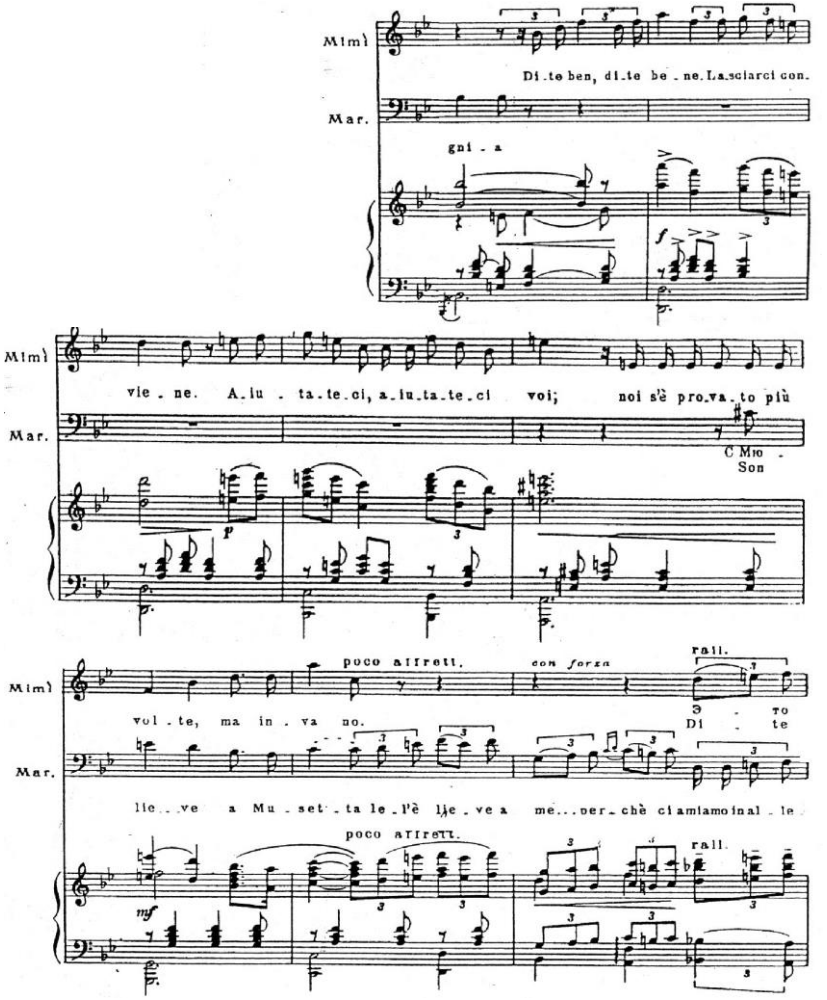
Ex. 10

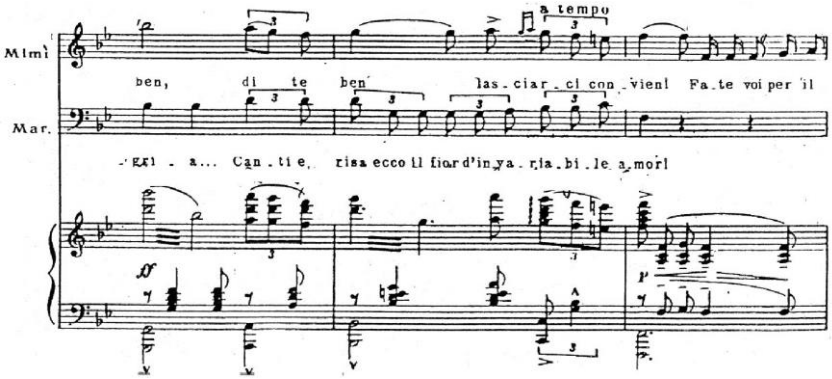

IMÌ
rucci ed i re. Ta lor la not te fingo di dor-
espressivo
p
ritenuto
IMÌ
mi re e in me lo sento fi so spiarmi i sogni in
ritenuto
Sostenendo molto
IMÌ
vi so. Mi gri da ad o gni i
Sostenendo molto
ppp


stent. molto
MIMÌ
- man - te, non fai per me! Ahi - mè! ahi - mè!
f
stent. molto
MIMÌ
- stan - te: non fai per me, ti pren - di un al - tro a -
declamato
rall.
MIMÌ
In lui parla il rovello, lo so, ma che rispondergli, Mar-
ff dim.
p
rall.

Înainte de *Tempo I* avem două măsuri de recitativ cu indicaţia *declamato* în *poco rall*., ca după trei măsuri ale lui Marcello să urmeze o nouă izbucnire violentă.

Ex. 11





Discuţia se desfăşoară între încercarea lui Mimì de a se stăpâni şi răbufnirile disperate pe care nu le poate stăvili. Aceste stări trebuiesc redate colorând frazele muzicale conform textului, prin menţinerea tensiunii, printr-o emisie vocală diferenţiată. Cu alte cuvinte trebuiesc urmărite indicaţiile muzicale şi interpretative ale lui Puccini, care sunt foarte exacte şi la obiect. Duetul se încheie prin calmarea liniei melodice, revenirea recitativului şi coborârea discursului melodic până în registrul grav (*Andante mosso*) având un acompaniament orchestral de *ostinato*.

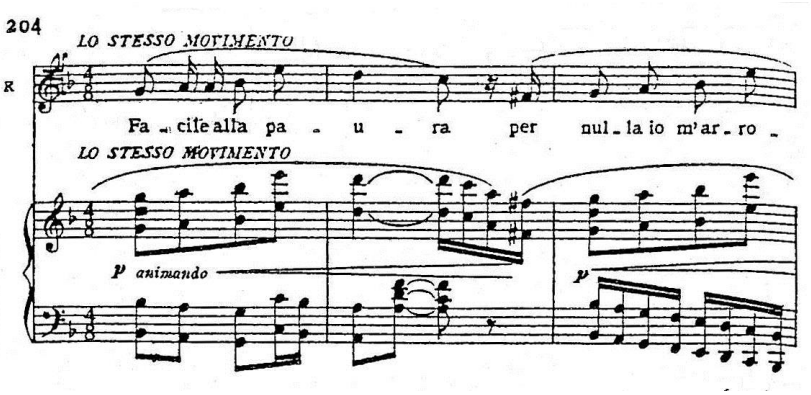
Datorită tensiunii dramatice existente, toată această parte vocală iese din sfera *belcanto*-ului, accentul căzând aici pe expresivitate. Astfel intrăm într-o altă categorie a frumosului estetic, care va fi exprimată printr-un alt gen de emisie (diferită de cea a belcanto-ului), tipic veristă. Linia melodică – descendentă în mare parte – sugerează disperarea, iar în ceea ce priveşte amploarea frazelor, ele trebuiesc bine susţinute, pe o respiraţie adâncă. Frazele de linie alternează cu intercalări de recitativ declamat în stil *parlando* în registrul mediu, iar ca dinamică

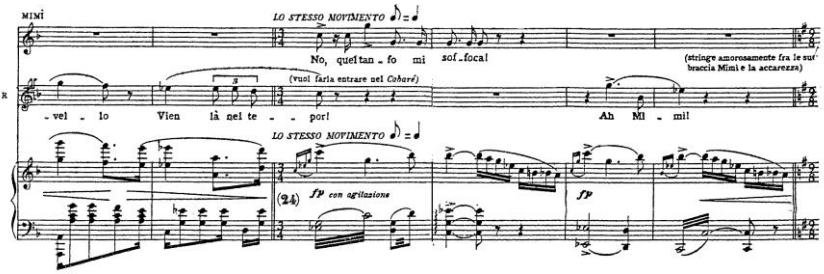
acestea se desfăşoară între *piano* şi *forte*, reclamând o coloristică vocală bogată. Puccini indică şi aici culoarea vocală şi interpretativă a fiecărui segment, mai mult dă şi indicaţii regizorale. De exemplu, el indică precis până şi accentele de tuse ale lui care fac aluzie la boala acesteia.

Terţetul Mimì – Rodolfo – Marcello

Scenă precedentă este urmată de duetul Rodolfo – Marcello. La finalul duetului revine Mimì care intră în discursul muzical cu replici scurte în registrul grav şi mediu, lărgind construcţia muzicală în terţet. La *Tempo I ma agitato* trioletele eliptice de primul sunet 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 descriu o linie melodică construită din salturi de cvinte descendente, sugerând acea atmosferă tristă care s-a instalat la începutul actului. Singura izbucnire în acest segment este momentul în care apare tema sufocării cauzată de boală: „*No, quel tanfo mi soffoca*!" şi care este exprimată printr-un salt ascendent de cvintă urmat de un salt de octavă în sensul opus.

Ex. 12





Intervenţiile lui Mimì sunt scrise în registrul mediu şi grav, dar trebuiesc bine susţinute, pentru a pătrunde peste acompaniamentul orchestral; iar culoarea vocală este recomandabil să fie una mai întunecată, pentru a exprima teama de moarte, agitaţia cauzată de viitorul imprevizibil.

După plecarea lui Marcello urmează aria lui Mimì, care este de-asemeni liberă, fără introducere, utilizând materialul muzical din primul act *(„Donde lieta usci")*. Peste leit-motivul intonat de orchestră (în *Reb major* care de data aceasta înseamnă o cădere, având alt colorit decât *Re majorul* din actul I) se aud cuvintele de debut ale ariei (*Lento molto*) aşezate într-o formă de recitativo (care cere însă o execuţie legată, expresivă). La schimbarea de tempo (*Andantino – agitando un poco*) care apare împreună cu motivul sufocării din primul act asistăm şi la o primă izbucnire în discursul muzical („*torna sola al solitario nido*"). Această izbucnire aduce cu sine prima incursiune în registrul acut, şi se calmează ulterior atât prin comentariul orchestral, cât şi prin revenirea liniei melodice în registrul central. Prima unitate a ariei, care poate fi considerată chiar o introducere a acesteia, se încheie odată cu fraza „*addio, senza rancor*" - cuvinte de despărţire exprimate printr-o culoare a resemnării, a tristeţii, - frază ce ar putea încheia chiar această scenă. Dar aria îşi urmează totuşi

cursul, demonstrând cu elocvenţă acel principiu componistic tipic puccinian (despre care am mai vorbit), conform căruia numerele muzicale nu se delimitează între ele, scenele rămânând deschise.

Aria

Astfel, după o scurtă şovăire, Mimì se hotărăşte să revină („*Ascolta, ascolta"*) pentru a-i aminti iubitului ei despre toate acele lucruri mici care au dat farmec vieţii petrecute împreună. Frazele ei sunt întrerupte de comentariul orchestrei, care este construit din materialul muzical ce însoţeşte acţiunea de până acum, având un caracter de aducere aminte. Frazele moi, calde, interiorizate, cu o linie melodică largă, şerpuitoare, par a sugera resemnarea; dar salturile mari ascendente (de ex. de septimă sau octavă), coborârile bruşte (de cvintă sau de decimă) sugerează zbuciumul interior al personajului, indicaţiile poco allargando, a tempo, animando, ritardando etc. subliniind această agitaţie. Discursul muzical se bazează pe o linie melodică construită în stil belcanto, culminând cu o frază amplă de o mare expansiune „*Se vuoi serbarla a ricordo d'amor!"*. Această frază – care constituie **climax-**ul ariei – exprimă o imensă dragoste, dar în acelaşi timp şi o mare disperare (cauzată de ideea despărţirii, care devine acum o certitudine), şi se finalizează printr-un salt de decimă descendentă. Acest salt intervalic mare lasă parcă fraza precedentă în „suspans", aducând cu sine conştientizarea realităţii iminente – despărţirea este inevitabilă. În acest moment revine cu mai multă hotărâre fraza rostită anterior de : „*Addio, senza rancor*!" care de această dată marchează finalul ariei, şi în acelaşi timp a relaţiei celor doi. Deşi pe parcurs apar cu repeziciune fragmente de teme

noi, ele dispar tot atât de repede curmate de motivul despărţirii. Aria se desfăşoară în registrul mediu, atingând punctul culminant pe *sib*².

Forma ariei:

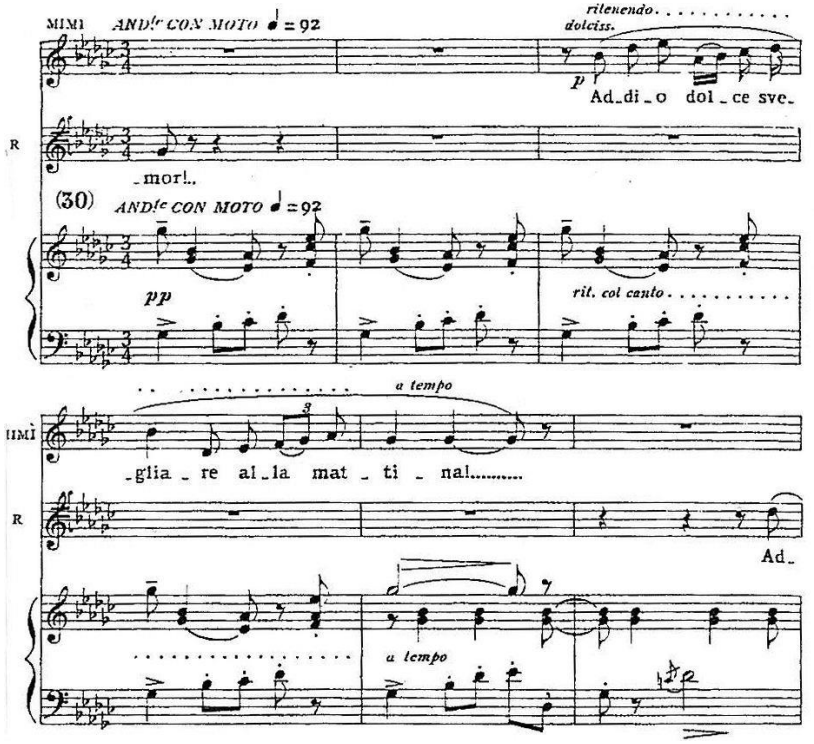
Pe un acord de *lab*² pedală (*addio*) porneşte aria (trei măsuri) + 14 măsuri (*Andantino*)

A	**B**	**(A1)**
a + b + av		
5 + 3 + 5	5	6
Reb	*Lab*	*Reb*
	(salt tonal)	(climax)

Cvartetul şi scena finală

Scena se continuă fără întrerupere cu un duet liber, nostalgic, cu fraze scurte, duioase, care conduc spre o primă culminaţie muzicală, peste care intră însă Musetta şi Marcello cu o discuţie furtunoasă, aproape comică, contrapunctând atmosfera. Această suprapunere a celor două duete se exprimă prin contrast de registru, contrast ritmic, de construcţie a frazelor, de aspect agogic şi interpretativ**.** Simţul dramatic al lui Puccini îl ajută să depăşească momentul în care scena ar putea deveni siropoasă, intervenţia celuilalt cuplu degajând uşor atmosfera înaintea finalului (unde se impune din nou tema amorului între şi Rodolfo). În acest fel actul se va termina într-o atmosferă de o delicateţe maximă, construită pe un ostinato orchestral unde sincopele sugerează starea emoţională prin care trec cei doi îndrăgostiţi.

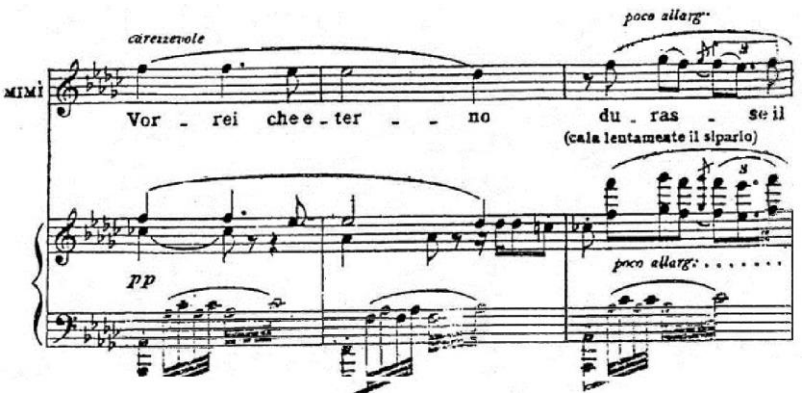
Ex. 13

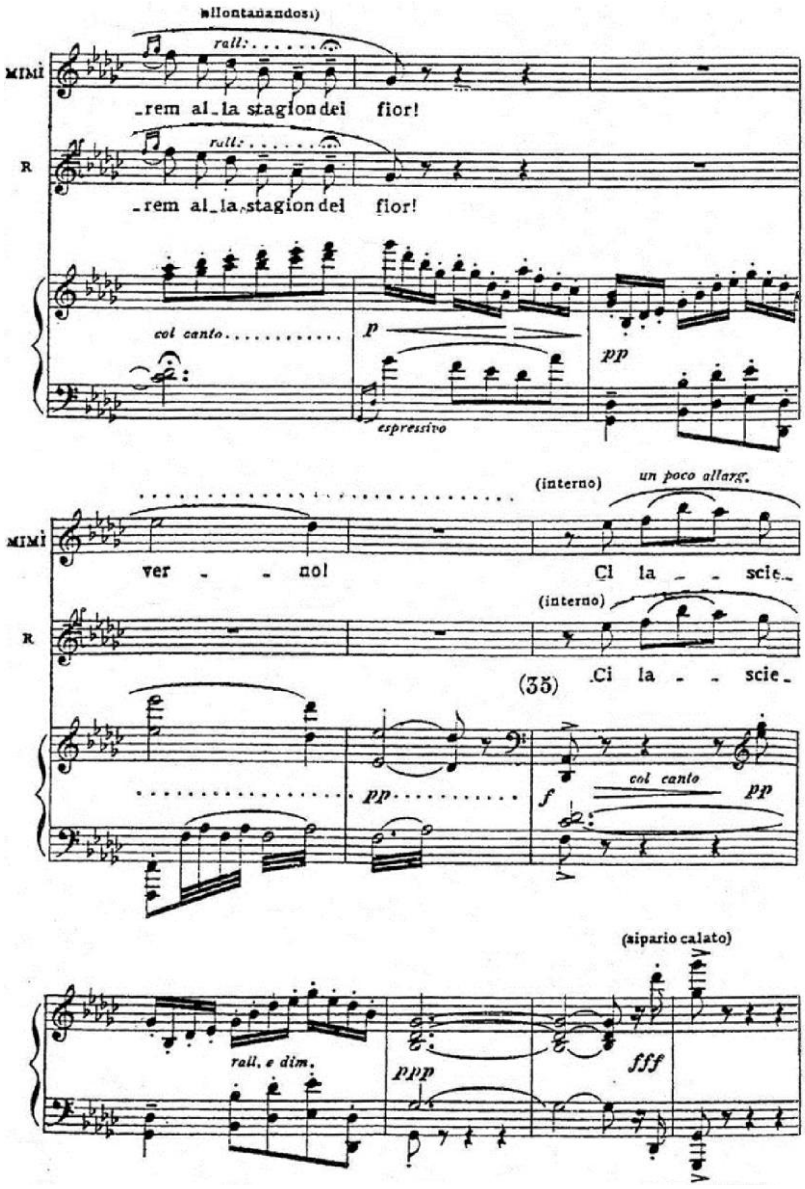


Frazele largi, susţinute ale lui Mimì şi Rodolfo – oarecum calme – îndulcesc atmosfera tensionată dar şi tristă în acelaşi timp, iar intervenţia Musettei şi a lui Marcello este acompaniată de ostinato-ul orchestrei şi caracterizată prin salturi intervalice, accente, valori scurte (care provin din textul literar şi din situaţia dramatică). Pe acest fundal are loc cea de a doua izbucnire dramatică – construită împreună de către cei patru interpreţi, fiecare exprimând însă o altă idee (folosind respectiv o altă

culoare vocală). Cei doi îndrăgostiţi se gândesc să rămână totuşi împreună până la primăvară („*Vuoi che aspettiam la primavera ancor?”)*, iar Marcello şi Musetta se despart pe fondul unui schimb de replici furtunoase, cu care ies din scenă. În final, cei doi (Mimì şi Rodolfo) rămân singuri, atmosfera se linişteşte, iar ansamblul se reduce la un duet de dragoste, care readuce (pentru a treia oară) motivul despărţirii *(„Ci lascierem alla stagion dei fior!”*), constituind al treilea punct culminant al acestei părţi. Discursul muzical caracterizat printr-o scriitură deosebit de rafinată, reclamă din punct de vedere vocal o emisie în stil belcanto (cu sunete rotunde, legate, bogate în armonice), bazată pe o bună susţinere şi pe o respiraţie corectă. Fraza finală, cântată la unison de cei doi (*un poco allargando – sostenendo, col canto*) ar putea lăsa scena deschisă, dacă cele două acorduri de D-T nu ar încheia-o aproape brutal.

Ex. 14




(allontanandosi)
rall.
MIMÌ
-rem al-la stagion dei fior!
R
-rem al-la stagion dei fior!
col canto
p
pp
espressivo
(interno)
un poco allarg.
MIMÌ
ver - - no!
Ci la - - scie-
(interno)
R
(35)
Ci la - - scie-
pp
f
col canto
pp
(sipario calato)
rall. e dim.
ppp
fff

Actul IV

După cvartetul boemilor care invocă atmosfera voioasă şi plină de vervă de la început, suntem martorii tragicului final. O temă cu un caracter sfâşietor premerge apariţia lui Mimì: peste orchestra de coarde, o linie melodică urcă rapid în registrul înalt apoi coboară lent (în *allargando* cu note tenute, apăsate) peste *tremolo*-ul başilor, punându-ne faţă-n faţă cu inevitabilul. Această expunere orchestrală se continuă cu leit-motivul augmentat al lui Mimì, care de altfel îi precede apariţia.

Tema caracteristică a dragostei din primul act (care va domina această parte), oferă încă odată posibilitatea unor izbucniri amoroase de o maximă intensitate, care se sting însă treptat. Puccini nu construieşte un final grandios în stil verdian, finalul lui este lipsit de elemente inutile. Atunci când este vorba de moartea lui Mimì de exemplu, acordurile care preced momentul au fost concepute iniţial într-un *p* care a evoluat gradat spre *pp – ppp – pppp* etc., Giulio Ricordi însă a fost acela care a dat alt sens sfârşitului schimbând dinamica în *f – ff – fff – ffff*.

Scena apariţiei eroinei

Strigătul lui Marcello: „*Musetta*” şi un acord dur de mi-minor în *ff* , întrerup brusc scena veselă a boemilor. Pe un *tremolo* în *pp* al başilor (*Allegro moderato agitato*) Musetta intră într-un suflet, anunţând cu o voce strangulată vestea: Mimì aşteaptă jos şi este pe moarte. Orchestra subliniază cele spuse de ea: peste tremoloul orchestral se aude o linie melodică ce urcă rapid în arpeggio şi coboară lent (*allargando-affrettando, con slancio ed*

espansione), cu accente pe fiecare notă. La *meno molto* apare apoi tema augmentată a lui Mimì însoţită de chemarea acesteia: „*Rodolfo*". În acest singur cuvânt, care sună ca un suspin, se acumulează toată durerea, dragostea şi speranţa; sentimente care trebuiesc interpretate vocal printr-o culoare plină de durere, dar şi de bucurie în acelaşi timp. Urmează apoi rugămintea ei: „*Mi vuoi qui con te*?" Se poate observa aici un contrast între partea orchestrală şi linia vocală, care trebuie neapărat relevat. Orchestra cântă pasional *p – cresc. – ff (accent) – dim. p*, pe când partea vocală nu depăşeşte *pp*, sau în cel mai bun caz *mf*. Fraza trebuie totuşi cântată foarte legat şi expresiv. Linia melodică vocală va fi susţinută de orchestră, care se va alătura acesteia cu un *crescendo* ce pregăteşte izbucnirea pasională a lui Rodolfo. Urmează o scurtă relatare a Musettei despre întâlnirea sa cu Mimì– recitativ susţinut în orchestră de un material muzical ce readuce tema primăverii din aria lui actul I. Această suprapunere a două materiale muzicale diferite (atât ca structură cât şi ca idee), aduce cu sine şi suprapunerea a două planuri (coordonate) diferite – trecutul şi prezentul - constituind un mijloc de expresie dramatică tipic pucciniană.

Încurajată de primirea călduroasă din partea prietenilor săi şi chiar drăgăstoasă din partea lui Rodolfo, Mimì începe să-şi revină; astfel şi linia sa melodică se încălzeşte progresiv, urcând treptat spre registrul acut unde i se ataşează la unison şi tenorul. După punctul culminant în *f* (*poco rall.)* pe *la*^{2} rămâne cantabilă numai linia melodică a lui Mimì, restul personajelor având replici scurte, declamate, fără culoare, ceea ce constituie un contrast cu tonul sumbru al scenei. În acest fel Puccini atenuează pentru moment atmosfera tragică pentru a o pregăti cu o intensitate

mărită ceva mai târziu. Dinamica va coborî până la *ppp*, şi pe un motiv de ostinato de o măsură se vor stinge şi vorbele lui Mimì, recitate pe un singur sunet, apoi spre finalul frazei pe un ambitus foarte redus. Vocea trebuie să fie din ce în ce mai albă, fără culoare, timbrul vocal trebuie să sugereze pierderea puterii, dar în acelaşi timp şi o oarecare liniştire: Mimì se simte în siguranţă printre prieteni, iar această stare trebuie să se evidenţieze printr-o notă de bucurie impregnată culorii vocale, alături de celelalte atribute caracteristice momentului. Linia melodică mai încearcă odată să exprime o oarecare viabilitate, devine uşor şerpuitoare în momentul în care Mimì salută rând pe rând pe cei aflaţi în cameră, găsind chiar putere să-l dojenească pe Marcello: „*Marcello date retta, assai buona Musetta*!", după care lucrurile par că se liniştesc.

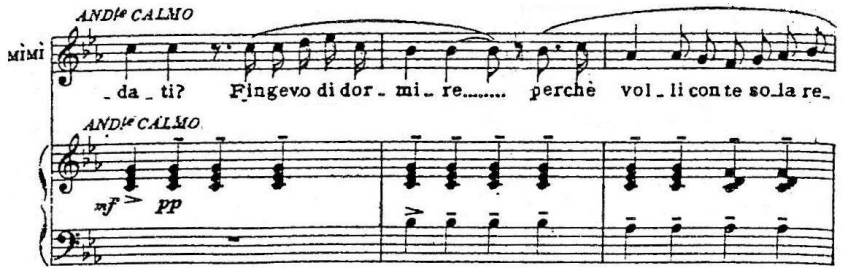
Duetul Mimì – Rodolfo

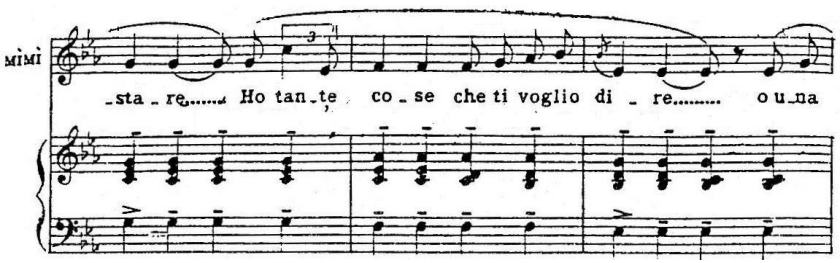
Mimì şi Rodolfo rămân singuri, iar ea încearcă să prindă puteri, pentru că are multe lucruri să-i spună lui Rodolfo. Dar în final un singur lucru are importanţă: imensa dragoste care-i umple viaţa. Orchestra intonează tema dragostei – în *pp e dolcissimo* – care introduce cuvintele ei de o maximă expresivitate: „*Sono andati*?" întreabă Mimì cu o voce care coboară în registrul mediu – grav (ceea ce înseamnă că trebuie evidenţiată fiecare silabă a textului muzical-literar), printr-o frază susţinută de acorduri tenute ale orchestrei. Discursul solistic se desfăşoară în *Andante calmo*, Mimì mărturisind cu expansiune încă odată dragostea ei nemărginită: „*Sei il mio amor e tutta la mia vita*". Este şi punctul culminant al scenei (poate al întregului act), după care urmează o

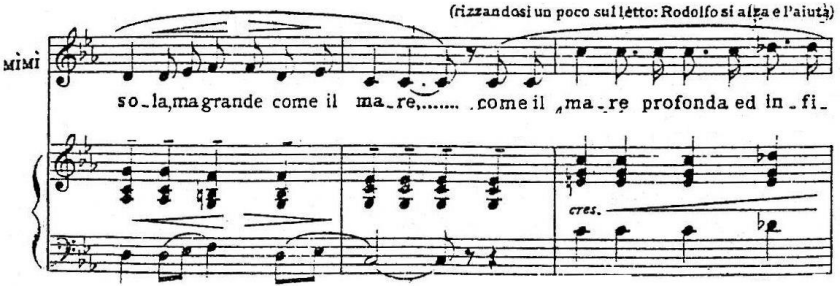
repetare a acestor cuvinte în *p-pp* cu o expresie de *dolcissimo* şi *sostenendo*, prin care se subliniază cele afirmate. Aceste fraze ale lui Mimì reprezintă cea mai importantă confesiune a sa – cea a dragostei pe care i-o poartă lui Rodolfo – şi constituie una dintre cele mai emoţionante (chiar sfâşietoare) pagini compuse de Puccini.

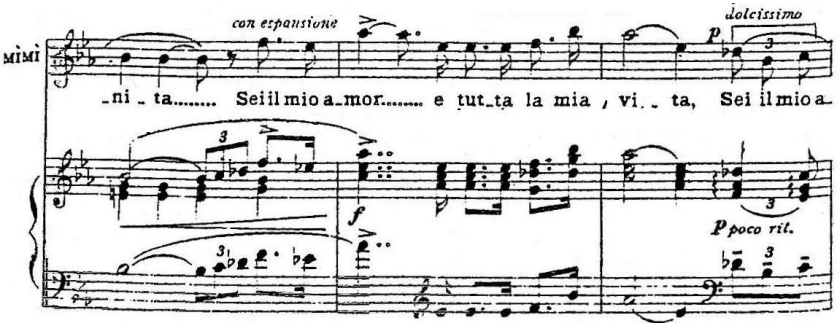
Materialul muzical prezintă dificultăţi din punct de vedere vocal şi tehnic, datorită mai multor factori: scriitura în registrul mediu unde soprana nu are o voce deosebit de penetrantă, nuanţele mici utilizate peste acordurile *tenuto* ale orchestrei, schimbările registrelor vocale. Pentru a rezolva aceste dificultăţi, este necesar a utiliza din nou elementele caracteristice ale tehnicii *belcanto*-ului (susţinerea sunetului pe o respiraţie costo-diafragmală, conducerea coloanei sonore pe legato de frază), la care se adaugă o emisie mixtă a sunetelor şi o timbrare mai accentuată a acestora, necesare în redarea fidelă a melosului puccinian.

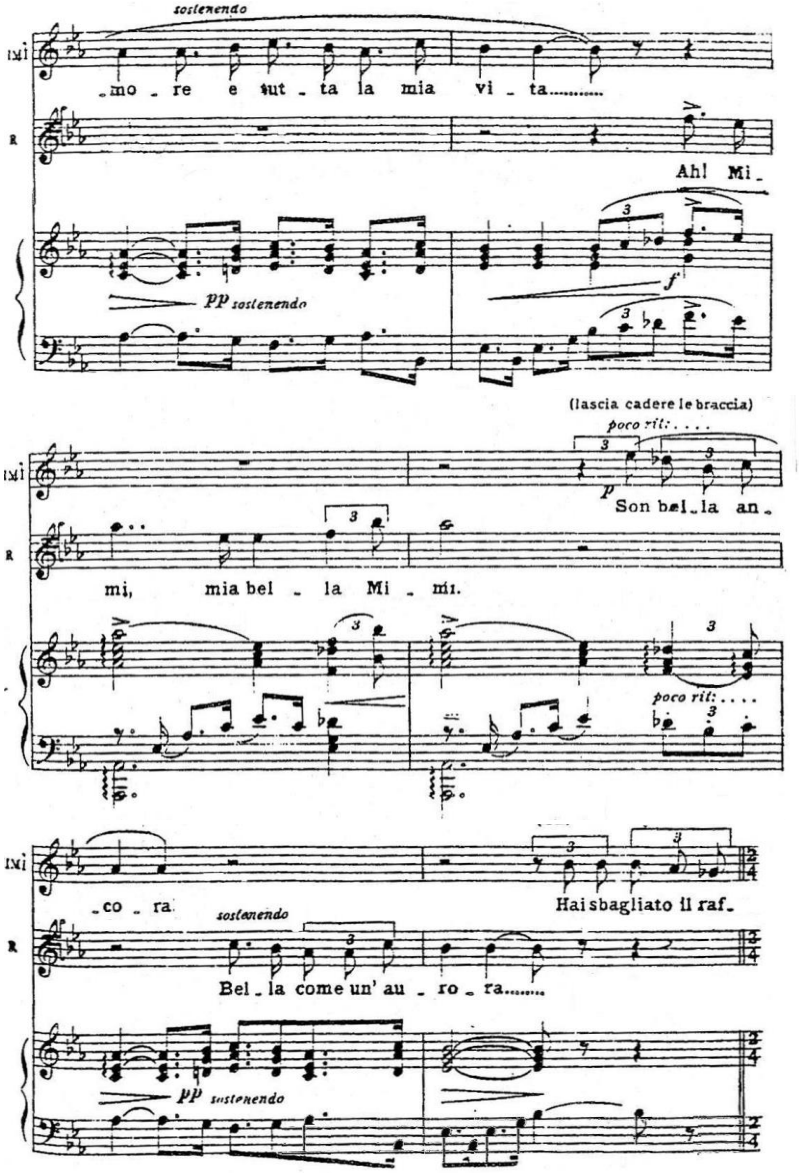
Ex.15




MIMÌ
-sta - re..... Ho tan - te co - se che ti voglio di - re..... o u - na

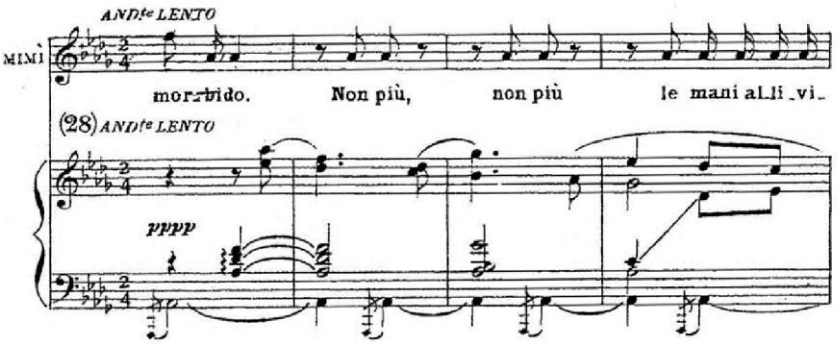

(rizzandosi un poco sul letto: Rodolfo si alza e l'aiuta)
MIMÌ
so - la, ma grande come il ma - re,..... come il ma - re profonda ed in - fi -
cres.

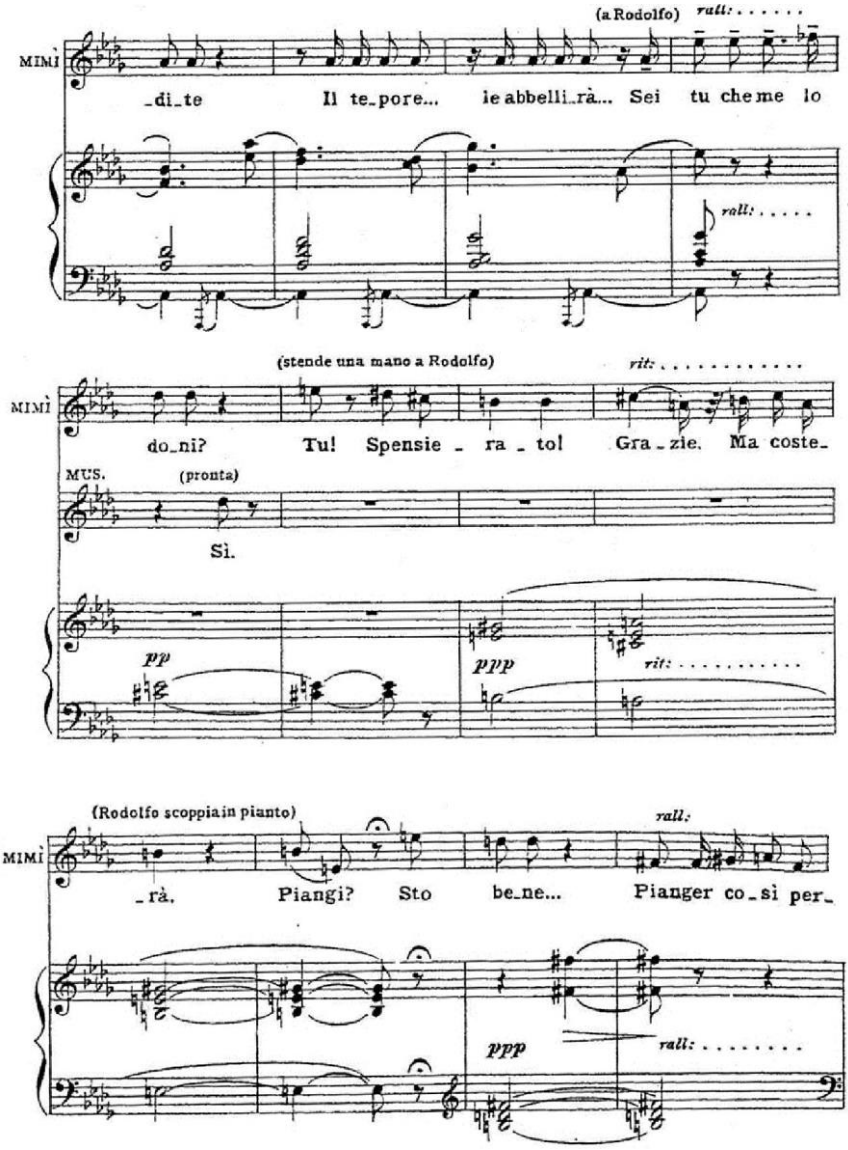

con espansione
dolcissimo
MIMÌ
-ni - ta..... Sei il mio a - mor..... e tut - ta la mia vi - ta, Sei il mio a -
f
P poco rit.

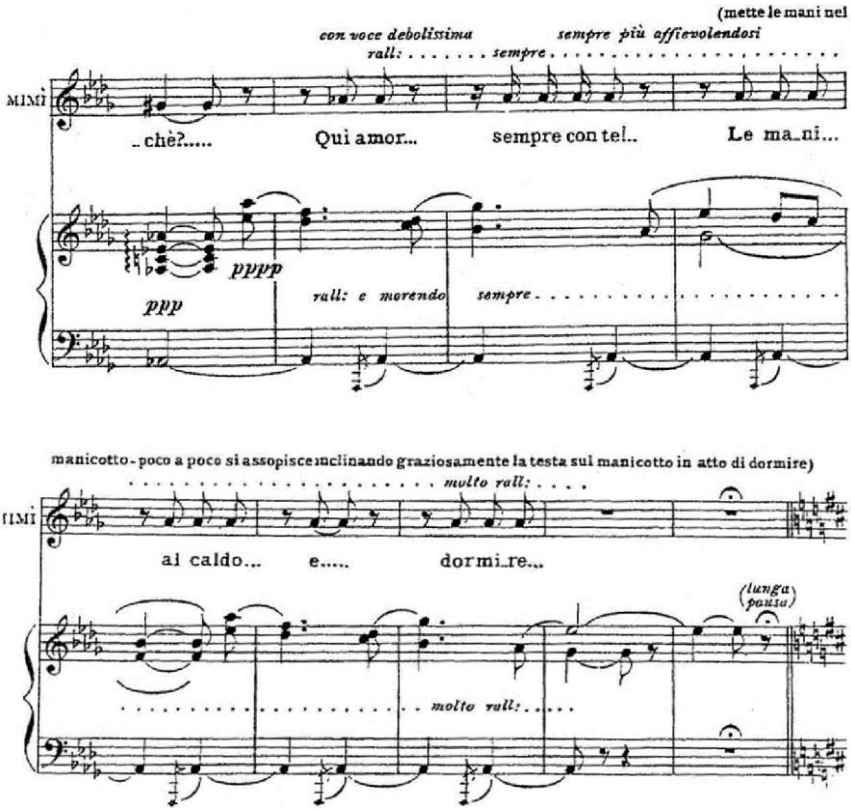

sostenendo
_mo _ re e tut _ ta la mia vi _ ta.....
Ah! Mi_
pp sostenendo
f
(lascia cadere le braccia)
poco rit: . . . .
p
Son bel_la an_
mi, mia bel _ la Mi _ mi.
poco rit: . . . .
_co _ ra
sostenendo
Hai sbagliato il raf_
Bel _ la come un' au _ ro _ ra.....
pp sostenendo

Cei doi evocă acum momentele de fericire din viaţa lor; Mimì îşi aduce aminte de clipa în care a intrat prima oară în această cameră, prin urmare materialul muzical este identic cu cel din actul I dar are acum culoarea nostalgiei. O uşoară agitaţie este cauzată de bucuria descoperirii bonetei – Puccini indică o mulţime de nuanţe (*con grazia, graziosamente, con un fil di voce*) şi o fluctuaţie a tempoului. Citându-l pe Rodolfo: „*Che gelida manina*" vocea ei îşi pierde culoarea, devenind aproape copilăroasă: dealtfel şi indicaţia compozitorului este *con un fil di voce*. Acest recitativ lung se stinge uşor urmând un mic suspans, şi accesul de tuse al lui (dublat de motivul respectiv în orchestră). Ultimele ei cuvinte se opresc cu intonaţia pe un singur sunet, un recitativ (*Andante lento molto*) pe un ton infantil, tot mai slab, în *pppp,* fără culoare, cu o emisie şoptită.

Ex. 16




(a Rodolfo)
rall:
MIMÌ
_di_te Il te_pore... le abbelli_rà... Sei tu che me lo
rall:
(stende una mano a Rodolfo)
rit:
MIMÌ
do_ni? Tu! Spensie_ra_tol Gra_zie. Ma coste_
MUS.
(pronta)
Sì.
pp
ppp
rit:
(Rodolfo scoppia in pianto)
rall:
MIMÌ
_rà. Piangi? Sto be_ne... Pianger co_sì per_
ppp
rall:



Este un moment care se interpretează într-o poziţie mai puţin propice cântatului (culcat – în majoritatea variantelor regizorale), fără sprijinul dirijorului şi al orchestrei (datorită dinamicii reduse). Frazele întrerupte de pauze constituie un recitativ intonat peste tema dragostei şi trebuiesc bine susţinute, dar fără accente sau izbucniri de orice fel, într-un tempo tot mai rar, cu o culoare monotonă, *con voce debolissima, morendo,* cu o dinamică tot mai redusă. *Mib*-ul intonat lung de orchestră (vl. I-a)

sugerează un suspans între viaţă şi moarte, iar odată cu acordul de *si minor* se stinge şi viaţa lui Mimì.

Scena nu se încheie însă cu moartea lui Mimì. Puccini compune un final verist, în contrast cu această desprindere discretă de la viaţă. Mimì moare, dar boemii îşi continuă viaţa: Musetta se dovedeşte a fi devenit o persoană miloasă, bună şi darnică; Schaunard şi Collin sunt oameni de rând care încearcă să-şi menajeze prietenul în faţa inevitabilului –ultimele lor cuvinte se desfăşoară în *pppp,* prin declamarea textului, *col canto* şi *senza voce*, (precum indică compozitorul) pe un tremolo orchestral, pe note lungi sau fragmente de temă la orchestra de coarde. În momentul în care percepe realitatea, Rodolfo izbucneşte cu strigăte disperate, în timp ce orchestra *(ff tutta forza* şi tempo *Largo sostenuto* şi *Grave*) intonează tema confesiunii lui Mimì – de data aceasta în locul ei vorbind orchestra – dragostea ei pentru Rodolfo a însemnat tot ceea ce i-a oferit viaţa mai frumos. Fraza de maximă disperare se stinge în *pppp* în *do#-minor*[19].

[19] gama do#-minor după Ch. F. D. *Schubart* (muzician, teoretic şi estet de seamă al timpului) exprimă melancolie, dramă care se varsă în tragedie. Aspectul culorilor sonore ale gamelor, este tratat de D. Schubart în lucrarea sa teoretică *„Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst"* Wien, 1806.

Stări psihologice complexe ale personajului şi întruchiparea lor muzicală

Profilului psihologic al eroinei raportat la noţiunile de bază ale psihologiei

Profilul psihologic al personajului interpretat nu poate fi analizat în afara cunoaşterii noţiunilor de bază ale psihologiei. Aceste noţiuni fundamentale sunt :*afectul, emoţia, trăirile psihice, sentimentele şi afectivitatea, factori consideraţi esenţiali în construcţia psihică a oricărui om.*

Emoţia primară particularizată prin expansivitate şi intensitate în manifestare, cu o durată de existenţă scurtă, modificând comportamentul personajului, poartă denumirea de AFECT. În calitate de emoţie primară, afectul alterează conştiinţa, reducând posibilitatea autocontrolului. Afectul se manifestă astfel scurt, intens, ca un foc de artificii, care apoi se stinge în funcţie de condiţiile şi evoluţia evenimentelor , dramatice în cazul nostru.

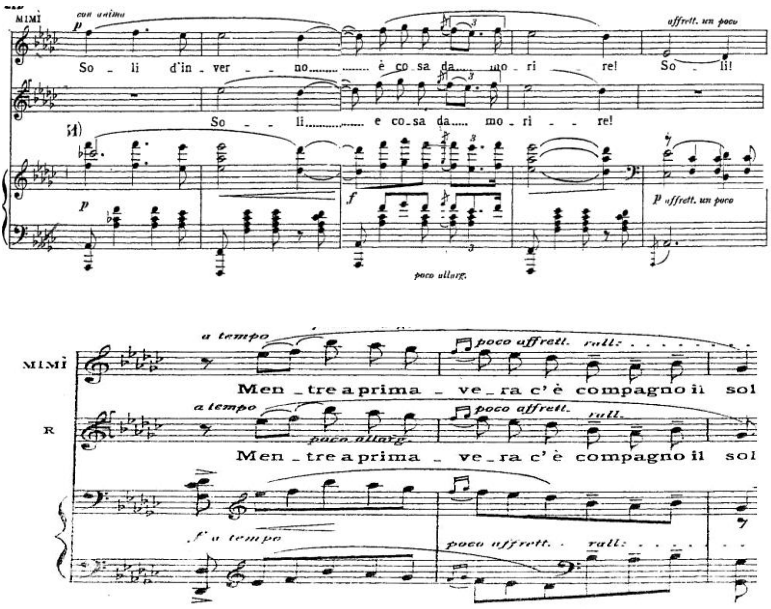
În duetul din actul al II-lea Mimì îl aşteaptă pe Rodolfo încercând să refacă legătura pierdută odată cu plecarea sa. Într-un scurt moment de panică, frica de sufocare schimbă starea psihologică a întâlnirii şi sentimentul eroinei.

Emoţia ca fenomen psihologic de bază al afectului este de asemenea o reacţie spontană primară care se manifestă ca rezultat al unor trăiri anterioare rememorate în anumite circumstanţe. Cea de-a doua accepţie a termenului de emoţie se referă la un proces psihic complex ce cuprinde afectivitatea, motivaţia şi voinţa, acestea condiţionând emoţia. Emoţiile pot fi contrare, diferenţiate, delimitate sau nu de contrarii, ambigue, putând fi emoţii negative

sau pozitive pe o scară valorică ideală. Complementaritatea opozitorie se manifestă de multe ori prin contrast: fericire-nefericire, euforie-depresie, iubire –ură, bucurie-tristeţe, speranţă-deznădejde, admiraţie-dispreţ etc.

Un exemplu elocvent îl reprezintă în actul III din *Boema*, scena despărţirii celor doi îndrăgostiţi, Mimì şi Rodolfo, moment în care speranţa şi deznădejdea sunt prezente împreună în sufletul lui Mimì. Aşteptarea primăverii înseamnă noi speranţe care se vor naşte în inima ei, dar care sunt umbrite de durerea şi tristeţea despărţirii de omul iubit aducând cu sine deznădejdea şi neîncrederea în viitorul nu prea îndepărtat.

Ex. 17



Trăirea psihică este un fenomen de bază al psihismului şi un proces elementar al vieţii subiective, o stare conştientizată ce evoluează şi poate fi descrisă. Personalitatea eroinei este consolidată de trăirile din viaţa sa, iar complexitatea şi diversitatea rezidă din bogăţia interacţiunii cu mediul înconjurător, cu personajele care-i marchează existenţa. Trăirile se integrează în viaţa subiectului, şi, în ceea ce priveşte complexitatea şi varietatea lor, ele concordă cu personalitatea acestuia, precum şi cu mediul cu care acesta este în interacţiune. Mimì este un personaj ale cărei trăiri sunt condiţionate de situaţiile create de mediul în care trăieşte. Este o victimă a societăţii, sărăcia împingând-o la gesturi decisive. De asemenea, trăirile sale conturează personalitatea sa, ea fiind asemuită cu una dintre acele flori rare pentru care iubirea este mai presus de orice.

Sentimentul este un complex afectiv relativ stabil, având o funcţie dinamică. Este definit şi ca o combinaţie de elemente emotive şi imaginative mai puţin clară, care persistă în absenţa oricărui stimul[20]. *Atitudinea subiectivă şi valorică* se naşte în urma persistenţei emoţiilor şi include parametrul condensării emoţionale. Faţă de emoţiile (primare şi secundare deopotrivă) este incomparabil mai complex, în primul rând calitativ, fapt ce rezultă dintr-o structurare şi raportare valorică situată la nivelul personalităţii.

Cauzele acestui fenomen mai durabil decât emoţia şi mai puţin violent decât pasiunea, pot fi de ordin, intelectual, moral sau afectiv... Acestea sunt forme psihice conştiente care colorează afectiv percepţiile noastre, şi ne influenţează conduitele. Geneza

[20]Sillamy, Norbert, Larousse *Dicţionar de psihologie*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1996, pg. 283.

sentimentului presupune contradicţii, conflicte şi ambiguităţi, care adesea trec în extreme, în special când vorbim de sentimentul iubirii.

Afectivitatea este proprietatea subiectului de a resimţi emoţii şi sentimente. Este definită de asemenea ca ansamblul proceselor, stărilor şi relaţiilor emoţionale sau afective. În contextul oricărui fenomen emoţional se disting;

1) modificări organice şi vegetative secundare (în raport cu funcţiile biologice primare ale pulsului, secreţiilor lacrimare etc.);

2) comportamente motorii afective (desfăşurate sau numai schiţate);

3) trăiri subiective de un anumit grad de complexitate şi având o anumită semnificaţie pentru persoana care le încearcă. Trăirea subiectivă are la bază mecanisme neurosomatice fără de care ea nu poate să se exprime dar problema principală nu este aceea a corelaţiei dintre corporal şi psihic ci a interacţiunii dintre subiect ca om, în plenitudinea tuturor însuşirilor sale şi mediul natural şi social. Vibraţia, pulsaţia, angajarea prin mobilizare, energizare şi direcţionare (sau oricare din contrariile lor), cu un cuvînt, emoţiile nu se explică prin faptul că „inima bate accelerat", „ochii strălucesc". De regulă, emoţiile pornesc, sunt declanşate prin fapte cognitive, excepţie făcând doar dispoziţiile organice dar nu sunt reductibile la acte de cunoaştere pentru că diverşi subiecţi reacţionează emoţional diferit la aceleaşi imagini sau idei. [21]

Motivaţia poate avea un rol important în trăirea psihică. După V. Pavelcu, dacă motivele se exprimă în emoţii, ele se şi formează şi dezvoltă prin trăiri emoţionale. Emoţiile depind de

[21] Popescu Neveanu *Dicţionar de psihologie, on line.*

semnificaţia pe care o au pentru subiect evenimentele ce se produc în ambianţă şi în propriul organism. Procesele emoţionale se dezvoltă şi în legătură cu amintiri sau circumstanţe imaginare. Reacţiile, tensiunile şi desfăşurările emoţionale sînt efectul confruntării dintre cerinţele subiectului şi datele reale sau prezumtive ale vieţii lui într-un anumit cadru obiectiv. Dacă cerinţele interne-trebuinţe şi motive-sunt satisfăcute, efectul emoţional este pozitiv implicând plăcere, satisfacţie, aprobare, entuziasm. în situaţia contrazicerii cerinţelor, a insatisfacerii lor, intervin neplăcerea, nemulţumirea, dezaprobarea, necazul, indignarea. Complexitatea stărilor emoţionale se explică prin însăşi structura motivaţiei individului (complicată, divergentă şi nu fără contradicţii interne) şi prin faptul că situaţiile reale, la care se adaugă şi cele imaginare, niciodată nu pot să satisfacă sau să contrazică din toate punctele de vedere constelaţia motivaţională a unui subiect. Deşi emoţiile nu reproduc obiecte prin imagini, nu reproduc relaţii de determinare prin idei, deci nu îndeplinesc o funcţie restrictivă şi specializat cognitivă, totuşi, ele contribuie la cunoaştere şi sînt fapte de reflectare subiectivă de un anumit fel. Procesele emoţionale alcătuiesc fondul şi latura energetică a vieţii psihice şi comportamentului, îndeplinind un rol în declanşarea şi susţinerea energetică a activităţii adaptative şi a celei de luare în stăpînire a ambianţei. Ch. Darwin a atras atenţia asupra faptului că în comportamentele emoţionale se regăsesc elemente ale unor acţiuni desfăşurate cu un anumit sens adaptativ. Emoţia nu numai că susţine energetic acţiunea dar o şi anticipă în fiecare din coordonatele ei. Autoreglajui emoţional, dacă este inadecvat, duce la inadaptare. P. Janet a semnalat aceste fenomene şi a descris cazuri în care, negăsind altă ieşire, subiectul este cuprins de stări

emoţionale dezadaptative sau autodisctructive. Este cazul personajului care fuge de viaţa boemă de sărăcie, de sentimentul culpabilităţii în braţele unui protector împotriva cursului firesc al propriilor sentimente.

Problema principală este deci interacţiunea dintre subiect – ca om – şi mediul natural şi social în care acesta se află. La aceleaşi impulsuri reacţiile sunt diferite din partea subiecţilor, dependente de organizarea motivării acestora.

Procesele emoţionale se dezvoltă şi în legătură cu amintiri sau întâmplări imaginare. Mimì îşi aduce aminte cu drag de acea seară de Ajun când Rodolfo i-a cumpărat boneta roz, dar efectul emoţional provocat de amintirile duioase este umbrit de realitatea despărţirii de omul iubit. Procesele afective se polarizează (atât cele pozitive, cât şi cele negative) şi vor depinde de gradul de corespondenţă între dorinţele subiective şi anumite condiţii determinante.

Concepţia lui Puccini asupra operei şi asupra rolului primadonei

Secolul al XIX-lea a fost darnic: ne-a dat câţiva titani ai genului. Începutul secolului se mândreşte cu naşterea a doi compozitori geniali ai scenei lirice, Verdi şi Wagner, amândoi născuţi în 1813, iar şirul capodoperelor născute din mintea lor de geniu – citându-l pe muzicologul George Sbârcea: „se încheie cu operele lui Giacomo Puccini şi Richard Strauss, care îşi află reflectarea sublimată a avânturilor şi marilor împliniri ca şi a dezamăgirilor refulate, a triumfului ca şi a crepusculului inevitabil, contemplat cu nostalgie, în operele care pot răspunde

marilor idealuri ale tuturor, dar, mai ales, nevoii de vis a fiecăruia: acest secol al 19-lea este, prin excelenţă, *Secolul Operei*."[22]

Puccini este considerat succesorul legitim al lui Verdi, lucru confirmat chiar de acesta. În crezul lui „muzica ilustrează un conflict dramatic, a fost scrisă ca atare şi trebuie interpretată ca atare". În concepţia lui, baza oricărei opere este subiectul. Puccini a avut o exigenţă sporită faţă de libret în special asupra funcţiei de sensibilizare a înţelesurilor textului, pe care-l consideră unul din principalele resorturi estetice ale genului liric. Puccini este impresionat de lucrurile mici, mărunte, sensibilitatea sa este aproape feminină; libretele sale sunt pagini dramatice care stau în picioare şi dacă – printr-un absurd – s-ar face abstracţie de muzică. Acest fel de a gândi unitatea textului cu muzica contravine faimosului paradox al lui Bellini, precum „un libret de operă nu este bun, decât dacă nu are valoare de sine stătătoare." Muzica lui este un comentariu liric, de mare sensibilitate a textului dramatic, folosind mijloace simple de expresie (melodice şi armonice) încadrându-se în contemporaneitate. „Exprimându-se pe sine, compozitorul toscan a exprimat vremea în care a trăit. Dramele lui muzicale conţin o reală pasiune şi multă sinceritate, ele manifestând cu claritate posibilităţile şi scopul verismului: plasarea într-un nou orizont artistic a experienţelor vechiului romantism, cu plastia lui verbală, cu linia melodică sensibilă şi cu forma redusă a ariilor lui. Pentru a trezi în ascultător mai mult decât simpla plăcere acustică, atingând coarde mai adânci, uneori chiar rezonanţa emoţiei estetice, Puccini dispune de întreaga abilitate, supleţe, agilitate permanentă a artistului meridional,

[22] George Sbârcea: Giacomo Puccini, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1959

dând veşnic impresia de necăutat, de firesc, ca şi când versul şi muzica s-ar fi născut împreună, chiar în clipa în care sunt rostite pe scenă. Maleabil, impresionat de ceea ce vede şi aude, el apucă pe căi încă nebătătorite, în rezolvarea cărora rămâne cu toate acestea sincer ataşat de tradiţiile melodramei italiene.

El încearcă să descopere durerea şi suferinţa care, deşi mascate de zgura marilor industrii capitaliste şi de oceanul de literatură publicitară a organelor de presă, agită adânc sufletul omenesc şi organismul social al timpului"[23]

Puccini şi-a oferit rolurile cele mai frumoase vocii de soprană. Acest gen de voce a întruchipat un ideal prin care şi-a exprimat multitudinea de impresii, crezul artistic, observaţii la adresa societăţii în care a trăit.

Filozoful Arthur Schopenhauer, dezvăluind concepţiile sale despre muzică, într-un context în care vorbeşte despre tonuri şi raporturile numerice existente între ele, constată că elementul propriu zis muzical al sunetelor nu rezidă în relativa intensitate a vibraţiilor, ci este determinat de rapiditatea acestora, ceea ce face, ca savurând de exemplu muzica vocală, să auzim cu precădere tonul cel mai ascuţit, nu pe cel mai intens. Astfel vocea de soprană primeşte o preponderenţă „*naturală*" în discursul melodic, sau mai bine spus, o preponderenţă favorizată. Pe acest temei – afirmă Schopenhauer că – „soprana devine interpretul cel mai autorizat al sensibilităţii omeneşti, devine expresia conştiinţei ascuţite la maximum, înălţată la treapta cea mai de sus pe scara fiinţării".[24]

---

[23] George Sbârcea – în lucrarea citată mai sus

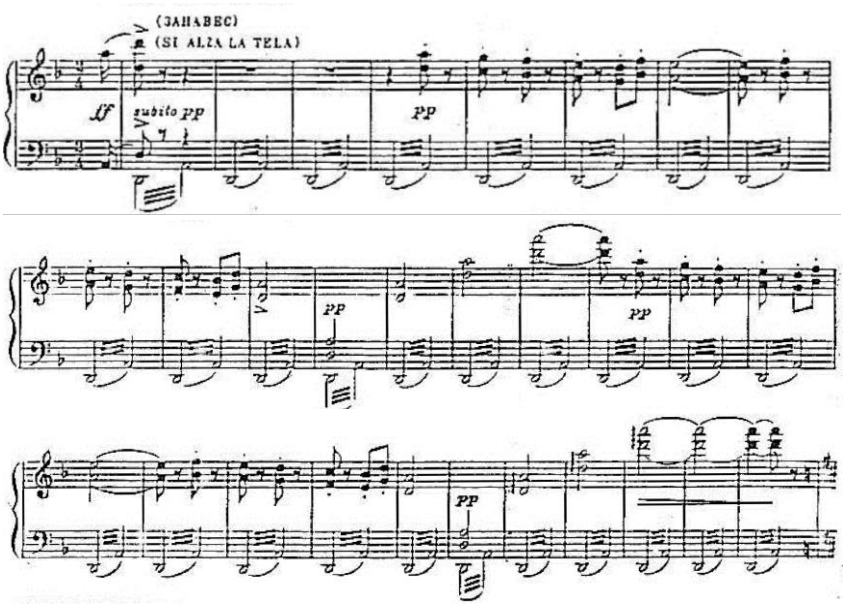
[24] Arthur Schopenhauer, *Metafizica muzicii*, Studii de estetică, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1974.

Puccini are mijloace proprii de caracterizare a personajelor – mijloace componistice şi de expresie muzicală. iar în baza analizelor efectuate până acum recapitulăm cele ce se referă la multitudinea mijloacelor muzicale şi de expresie.

Rolul sopranei în contextul mijloacelor de expresie muzicale caracteristice operei pucciniene

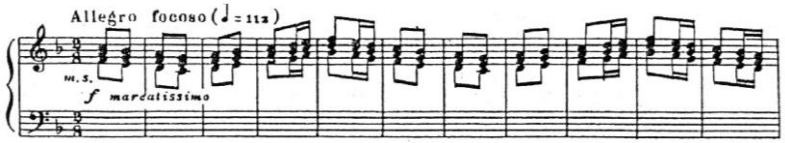
Muzica simfonică germană, mai cu seamă opera wagneriană exercită o influenţă importantă asupra metodelor şi formelor componistice italiene care suferă şi ele schimbări considerabile. Dacă Verdi a desăvârşit stilul „*grand-opéra*" franceză şi a deschis drumul spre drama muzicală, Puccini este acela care îi atinge culmile. În creaţia lui se înfăptuieşte sinteza operei italiene cu cea franceză. Situându-se pe poziţia succesorului lui Verdi, Puccini asimilează descoperirile sfârşitului secolului 19, dar şi curentele secolului al XX-lea. Muzica impresionismului, prin opera lui Debussy are o influenţă hotărâtoare asupra lui. Puccini ajunge la rezoluţiile impresioniste cu soluţii similare ale francezilor, care privesc în special tehnica orchestraţiei, mânuirea timbrului orchestral. Instrumentaţia lui Puccini este luminoasă, îmbinată cu o dinamică în general mică, cu acorduri lungi, plutitoare, efecte onomatopeice, de exemplu mixturi de cvinte descendente la începutul actului III în *Boema*.

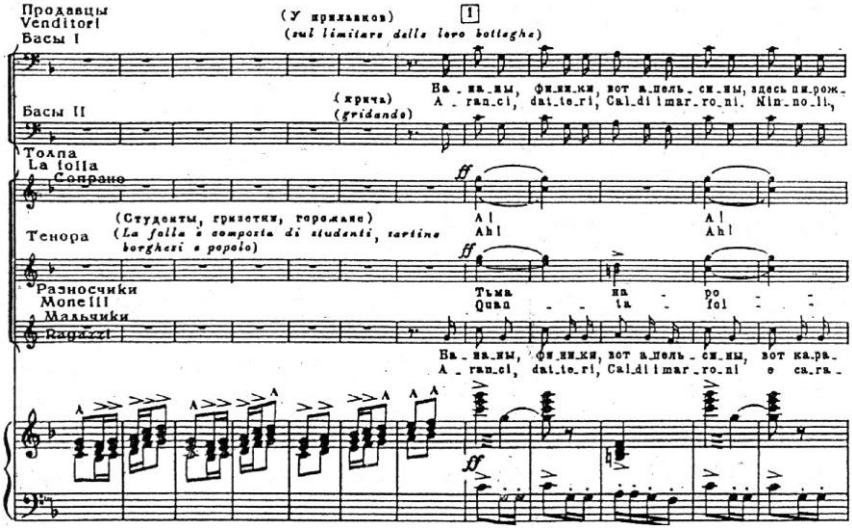
Ex. 18



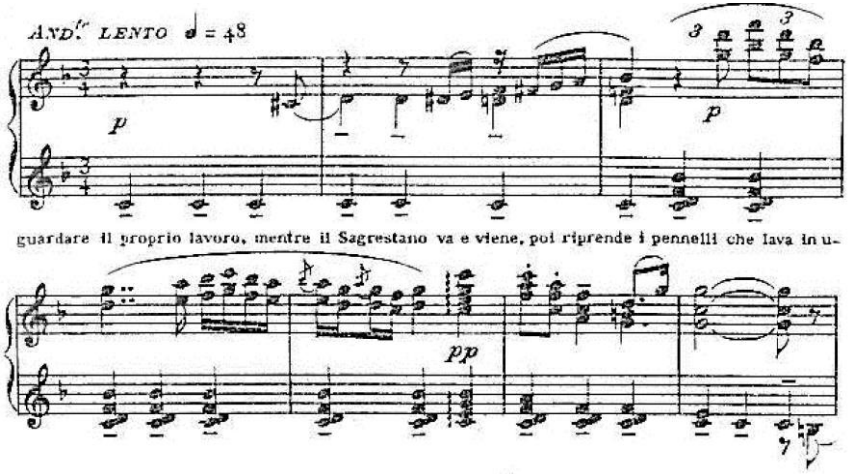
Sub influenţa lui Debussy, Puccini oferă un rol mai accentuat harpei în orchestră (găsim destule exemple şi în *Boema*: finalul actului I, aria Musettei de la începutul actului III), foloseşte mixturi ale lemnelor cu caracter descriptiv (în *Tosca*, introducerea ariei tenorului din actul I) şi a suflătorilor de alamă (începutul actului II din *Boema*) pentru a încetăţeni o anume atmosferă în jurul acţiunii.

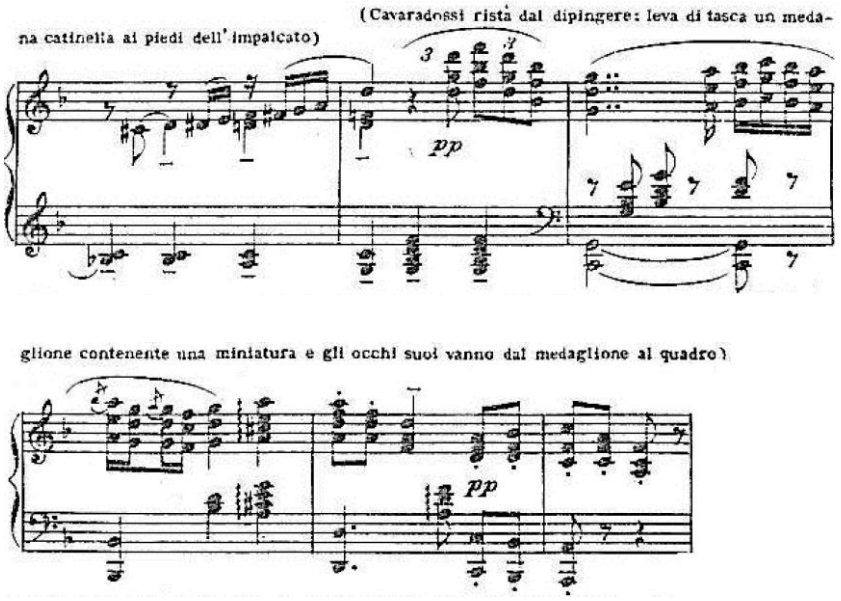
Ex. 19





În opera „Tosca”





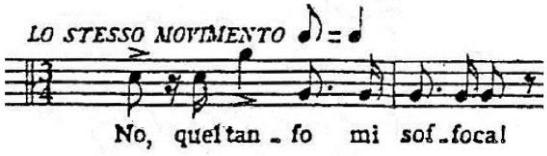
Puccini porneşte din realism care este o reacţie firească împotriva romantismului şi ajunge la verism, uneori chiar la simbolism. Verismul este concretizarea muzicală a realismului, dar mai ales a naturalismului. Este un verism care nu afectează echilibrul dramatic al operei, unde momentele de conflict alternează cu momente de „*respiro*", de contemplare lirică şi de poezie (de exemplu în actul III din *Boema*). Conflictele sunt interioare (pe plan psihologic) şi exterioare (pe plan social), între cele două planuri există o penetrare; de exemplu în *Boema* accentul se mută pe planul interior, asigurându-se astfel echilibrul dramatic. Mijloacele de expresie şi limbajul muzical sunt puse în slujba redării cât mai veridice a sentimentelor.

Observăm că schimbările bruşte de stări psihice sunt exprimate prin salturi tonale în cadrul unei construcţii lineare sau

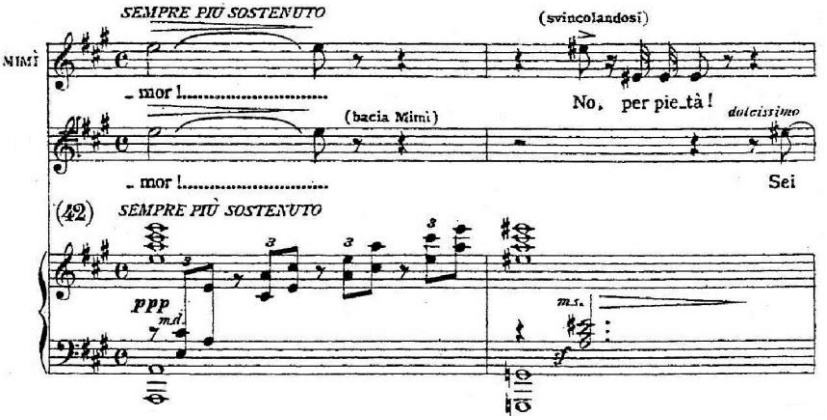
prin salturi ale liniei melodice. Un rol important în acest sens îl are saltul de octavă, care în funcţie de direcţia lui exprimă starea de spirit a eroinei. Aşadar în marea majoritate a cazurilor vom întâlni salturi de octavă **descendente** care de fiecare dată exprimă ceva **negativ** (emoţie negativă, o acţiune dramatică, stare de spirit sau sentiment negativ), dar mai rar întâlnim şi contrariul, când saltul de octavă **ascendent** exprimă o stare **pozitivă** (bucurie, fericire, înălţare etc. dar uneori şi furie, ca în exemplul de mai jos).

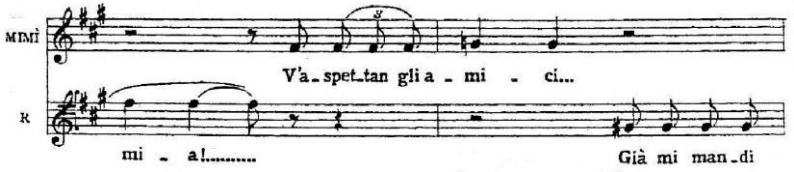
În actul III din *Boema* („*No, quel tanfo mi soffoca*") saltul descendent înseamnă starea de rău fizic a lui Mimì,

Ex. 20

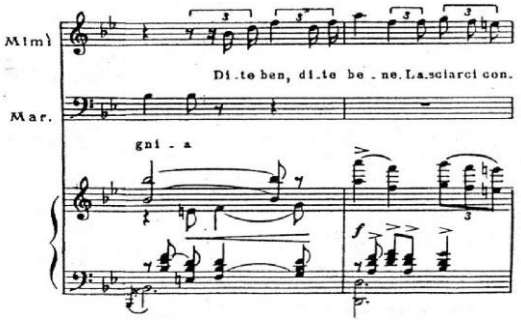


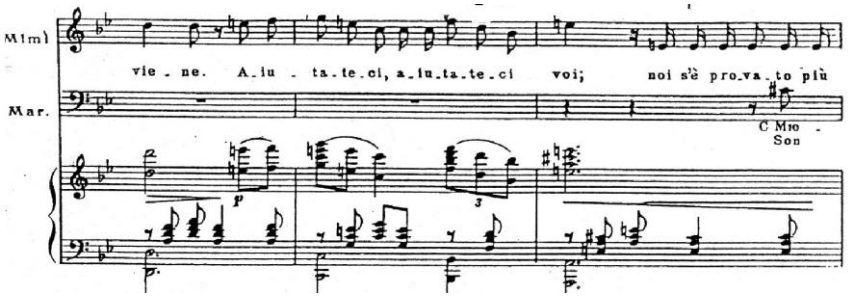
dar poate însemna şi ezitare,

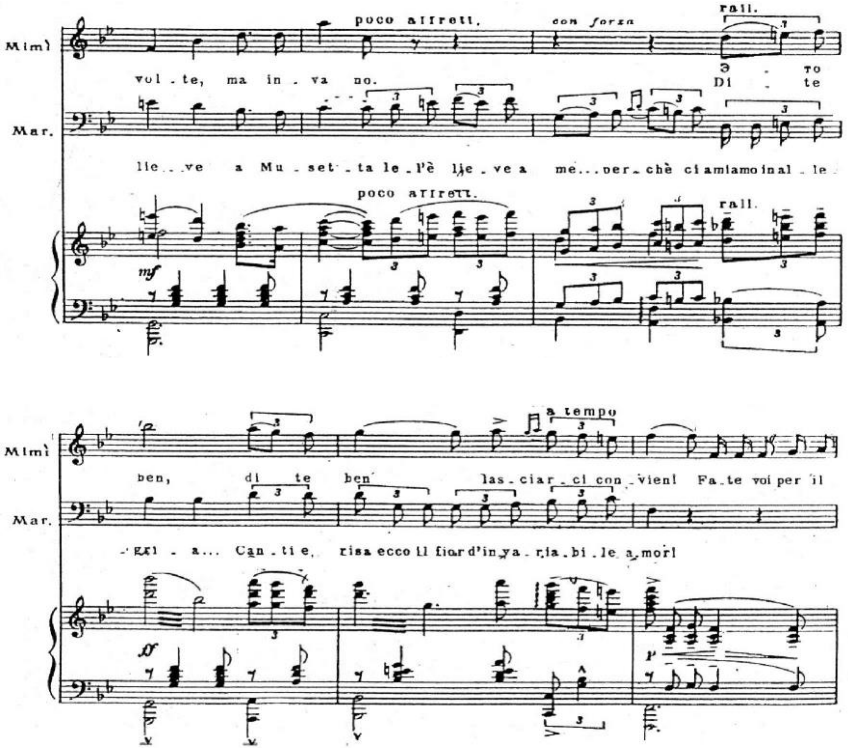




sau mâhnire, durere.







Puccini caută să descopere motivaţia afectelor, şi fiind un bun psiholog, pătrunde în adâncul sufletului omenesc. O influenţă puternică au avut asupra lui cercetările psihologice ale lui Sigmund Freud însumate în *Psihanaliza,* foarte la modă în epoca respectivă. De sub influenţa freudiană nu s-a putut sustrage nici Puccini, fiind el însuşi un creator sensibil. Sub această influenţă Puccini oferă o altă dimensiune sferei psihologice în care se mişcă personajele lui. Această dimensiune lărgită îşi găseşte corespondenţă în lărgirea şi înnoirea limbajului muzical-tonal, deşi concepţia lui despre melodia diatonică este expresia aderenţei sale la tradiţiile operei italiene. Această latură tradiţionalistă se

întâlneşte cu asimilarea rezultatelor contemporanilor săi şi formează componentele esenţiale pe care se bazează creaţia lui.

Puccini a permis un rol mai activ orchestrei în dramaturgie, dar fiind şi el italian, a preferat şi a susţinut primatul stilului vocal tradiţional al operei italiene. Meritul lui incontestabil este faptul că a repus în drepturi *belcanto*-ul italian ameninţat de puternica influenţă a wagnerianismului. În clădirea structurală a liniei melodice pune baza pe micromelodică, concepţie moştenită de la Verdi şi Ponchielli, aşadar în *Boema* vom găsi arii relativ scurte şi ansambluri doar de câteva măsuri (ceea ce ar putea fi o reflecţie la *Falstaff*). Puccini a găsit un limbaj nou şi pentru arie, în care vocea umană şi orchestra construiesc împreună şi în mod coordonat linia melodică. Punctul forte al *Boemei* este continuitatea melodică şi exprimarea caracterelor cu ajutorul muzicii, astfel opera devenind un şir al scenelor. De aici rezultă că Puccini mânuieşte liber dialogurile şi nu operează cu numere închise, astfel asigură o maximă fluiditate acţiunii. Această diluare a formelor se datorează şi tematicii pe care o introduce compozitorul în opera italiană, tematică care îşi are rădăcinile în *realism*, iar rezolvarea muzicală în *verism.* Caracterizarea personajelor le face cu mijloace foarte simple: lucrurile mici reclamă rezolvări la fel de simple – spune compozitorul – şi într-adevăr, el găseşte mijloace geniale de expresie pentru a reda o atmosferă fidelă întâmplărilor.

Boema se bazează pe *parlando* melodic (de asemenea o influenţă a lui Debussy) care urmăreşte dramaturgia operei şi reacţionează sensibil (prin ritmică, prin construcţia liniei melodice, intensitate dinamică, etc.) la evoluţia personajelor şi a acţiunii. Obiectivul nostru fiind studierea posibilităţilor de

exprimare a vocii de soprană, putem afirma că Puccini a dat naştere unui tip nou de voce – aşa zisei „*voci pucciniene*" care se bazează deopotrivă pe *belcanto*-ul italian şi pe *parlando*-ul verist.

Această voce necesită o altfel de tehnică vocală, deoarece se bazează pe fraze largi, susţinute, fără fiorituri, trebuie să fie o voce mai amplă care străpunge perdeaua orchestrală, dar în anumite momente să fie capabilă şi de o expresivitate maximă exprimată printr-o dinamică mică sau prin voce albă, netimbrată, prin „*recto tono"*[25] chiar. (Să ne gândim la moartea lui Mimì!)

Miniportret psihologic

Putem afirma cu certitudine că studiile psihanalitice efectuate de Sigmund Freud se reflectă în general în creaţiile scenice ale lui Puccini prin accentuarea mai pronunţată a facturii psihologice în construcţia tipologiilor eroilor protagonişti. În centrul acţiunii se va situa femeia care suferă, indiferent de pătura socială din care face parte. Profilul ei psihologic este variat, influenţat de elementele care determină cadrul în care se desfăşoară acţiunea; însă cert este faptul că ea trăieşte pentru iubire şi va muri pentru iubire. Caracterul prezentat nu este static, el evoluează pe plan psihologic. Această latură a construcţiei personajelor provine şi din influenţa muzicii franceze care pune accent pe planul evolutiv al caracterelor.

[25] *recto tono* – se foloseşte în muzica gregoriană pentru a indica un recitativ drept pe un singur ton. Această manieră se poate considera începutul trecerii de la text la muzică.

Mimì este un personal cu un caracter pasiv, unidimensional într-un sens, fără un imbold moral determinant; din acest punct de vedere **este o excepţie în creaţia pucciniană**. Chiar dacă este lipsită de pasiunea manifestă care caracterizează figurile operei veriste, Mimì se aliniază figurilor verismului ale căror stări emoţionale sunt mai degrabă autodistructive, decât constructive.

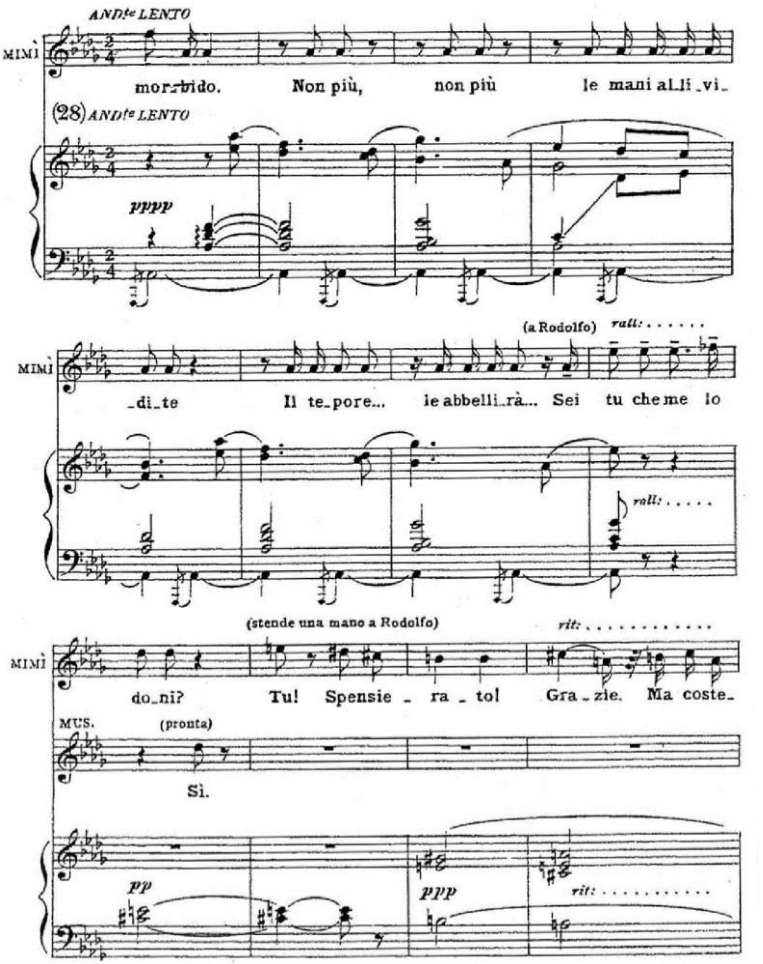
Conflictele sociale (conflictele externe) sunt strămutate pe plan psihologic (conflicte interne). Deşi conflictul social este evident, conflictele care se ascut, se vor desfăşura în sfera sentimentelor. Totuşi conflictele sentimentale izvorăsc tot din conflictele sociale, dar acţiunea este determinată de primatul conflictelor sentimentale. În acest sens Mimì apare ca un personaj la care sentimentele nu se manifestă și exprimă într-un mod extrovertit ci introvertit, discret, autodistructiv, cu o intensitate controlată de o distincție, o delicatețe și un lirism care-i conturează personalitatea umană și muzicală.

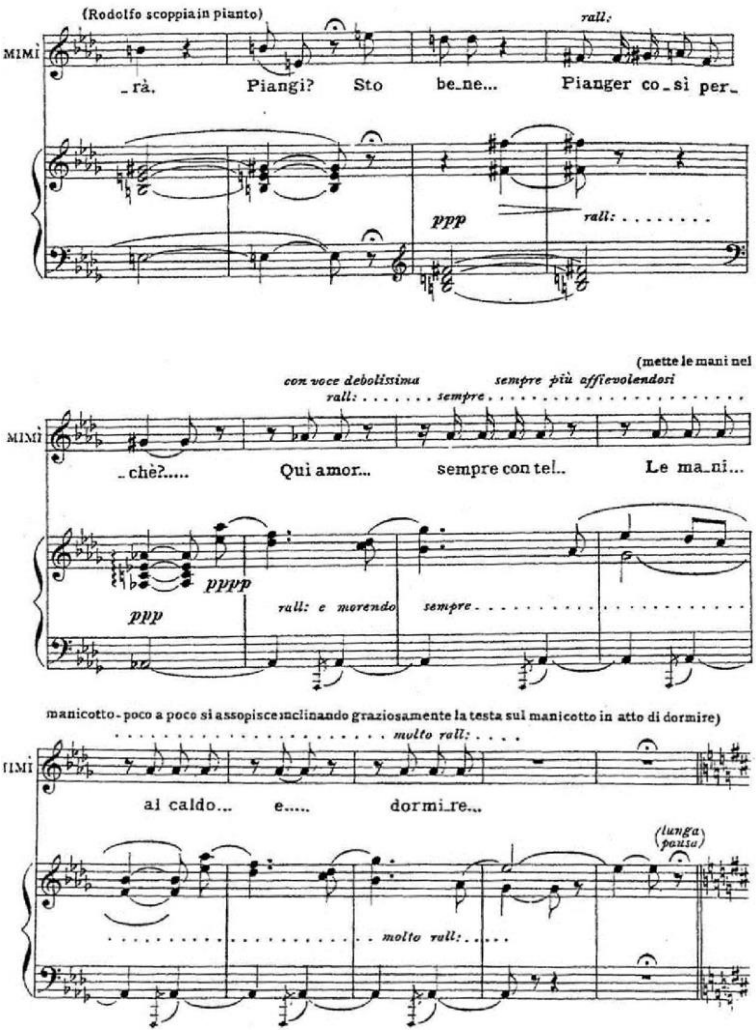
Mijloacele de expresie muzicale utilizate în creionarea personajului

Pentru Puccini vocea ideală, purtătoare de sentimente şi sensibilităţi este vocea de soprană: soprana *spinto*, soprana pucciniană.

Mijloacele muzicale folosite în caracterizarea personajelor, adică felul în care este exprimată muzical starea de spirit a acestora precum şi mijloacele vocal-interpretative sunt deosebit de complexe.

Ex. 21


ANDte LENTO
MIMÌ
mor_bido. Non più, non più le mani al_li_vi_
(28) ANDte LENTO
pppp
(a Rodolfo)
rall: . . . . . .
MIMÌ
_di_te Il te_pore... le abbelli_rà... Sei tu che me lo
rall: . . . . .
(stende una mano a Rodolfo)
rit: . . . . . .
MIMÌ
do_ni? Tu! Spensie_ra_to! Gra_zie. Ma coste_
MUS.
(pronta)
Sì.
pp
ppp
rit: . . . . . .

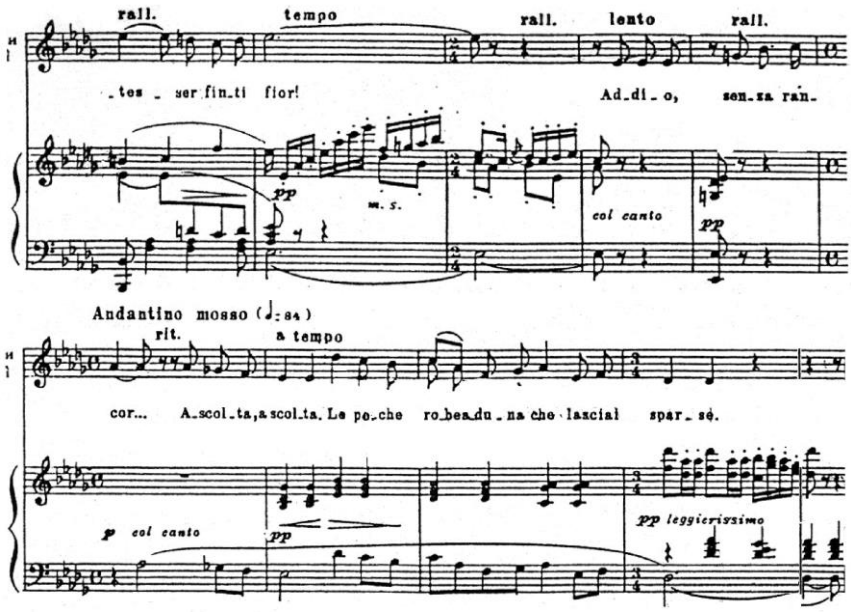


Linia melodică se bazează în general pe melosul popular, pe un schelet de canzonetta, (actul II) unde germenii intonaţiilor se reduc la câteva măsuri. În discursul muzical întâlnim şi ritmuri de dans asimilate, în special valsul întâlnit în aria lui Musetta din

actul II, vals care revine ca o reminiscenţă la începutul actului III, un fel de leit-motiv, caracterizând-o pe aceasta.

Observăm ştergerea graniţei între recitativ şi arie. Această rezolvare a formei muzicale este evidentă la Puccini. Aria lui Mimì din actul III este o continuare a scenei de adio fără o delimitare în prealabil a recitativului de aria propriu zisă sau de scena respectivă. Această tehnică de ştergere a graniţelor arată totodată şi o tendinţă tot mai imperativă pe drumul diluării formelor.

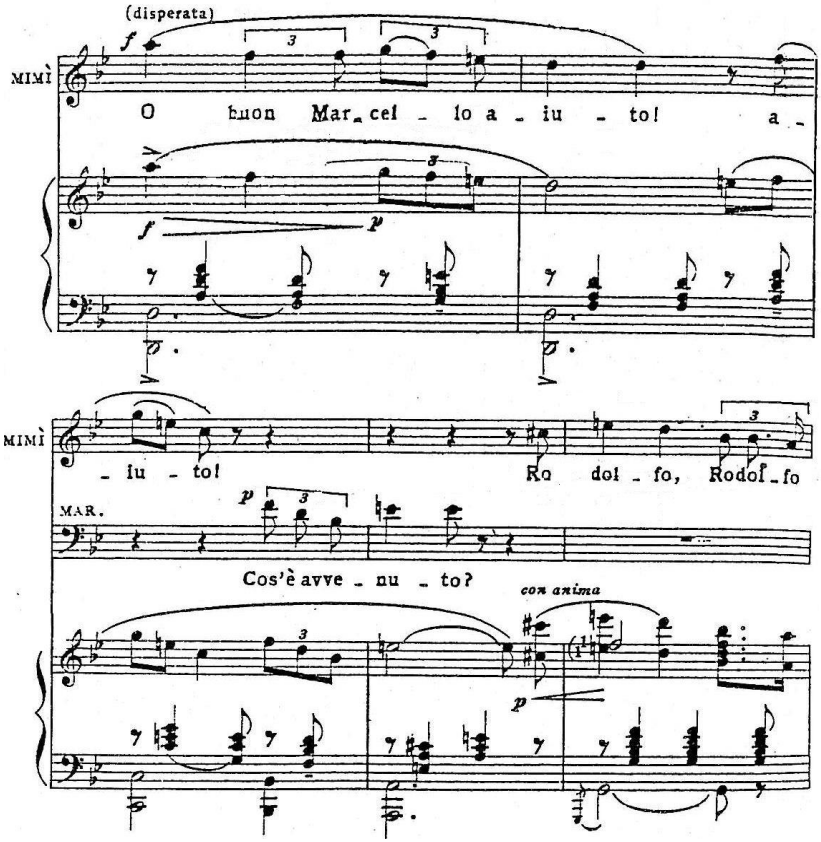
Ex. 22.

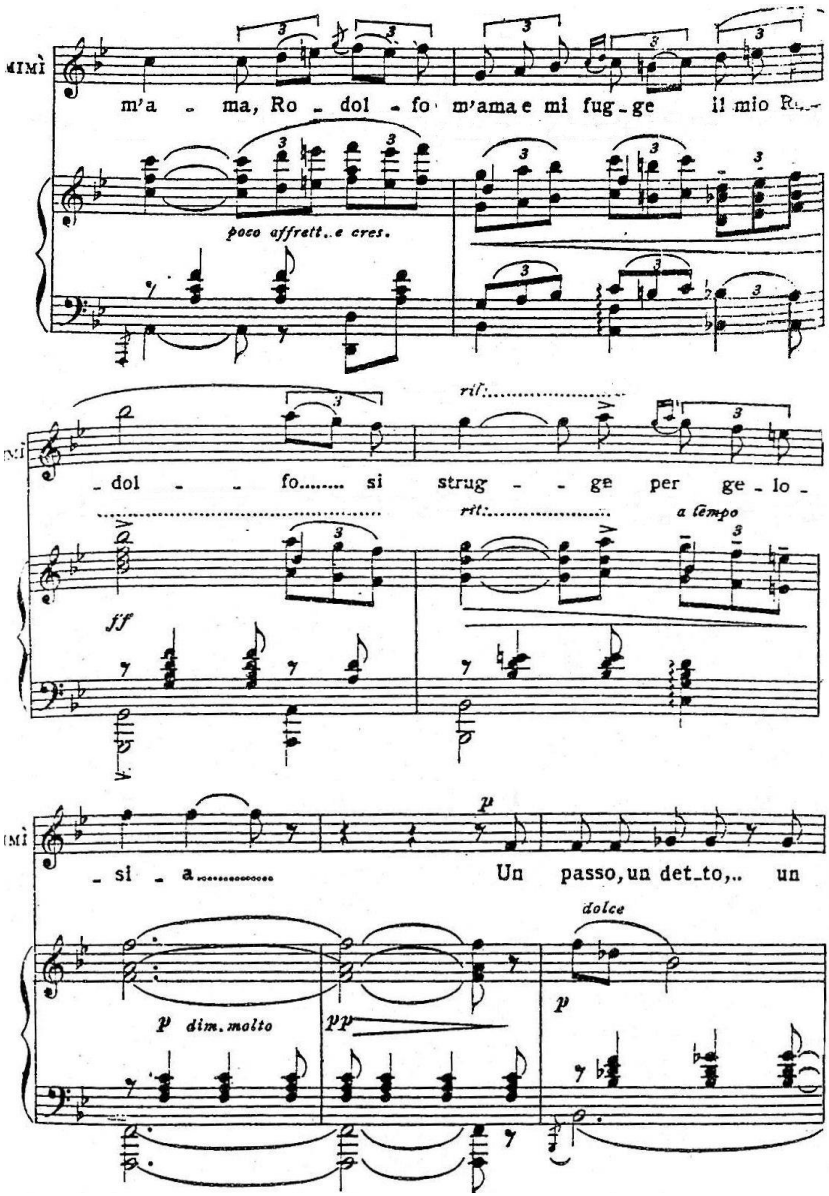


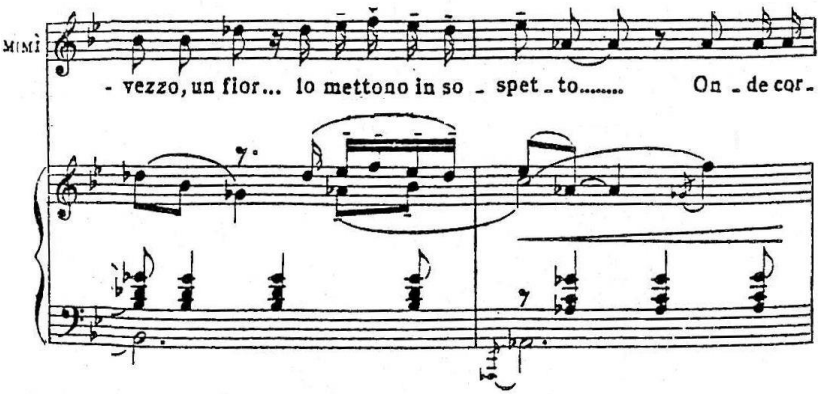
În ceea ce priveşte orchestra, ea primeşte o funcţie de comentator, compozitorul folosind cele mai variate efecte de timbru orchestral pentru a crea atmosfera scenică necesară. Orchestra primeşte şi un rol de caracterizare a personajelor şi a stărilor sufleteşti în cadrul unei scene. În acompaniamentul

orchestral îşi va găsi locul o structură ritmică care concură şi ea la crearea atmosferei tensionale sau de destindere. De exemplu un ostinato ritmic, sincope sau mişcările de optimi nervoase care sporesc agitaţia, o anume scriitură – sunt motivate de situaţia dramatică a momentului.

Ex. 23 - Acompaniamentul sincopat.




MIMÌ
m'a - ma, Ro - dol - fo m'ama e mi fug - ge il mio R...
poco affrett..e cres.
rit.
- dol - - fo..... si strug - - ge per ge - lo -
rit.
a tempo
ff
MIMÌ
- si - a.....
p
Un passo, un det_to,.. un
dolce
p dim. molto
pp
p



Analizând linia melodică putem spune că ea se construieşte din fraze ample, cantabile, lineare sau cu salturi, în funcţie de expresia dramatică pe care o poartă. Tot în acest scop compozitorul foloseşte registre diferite în cadrul unei linii melodice, dându-le o funcţie expresivă. În construcţia liniei melodice găsim în mod frecvent salturi de octavă în ambele direcţii care de multe ori trec de graniţa unui registru. Folosirea salturilor de octave descendente – după cum am arătat mai sus – sunt mai frecvente în creaţia pucciniană; ele sunt expresiile sentimentelor negative.

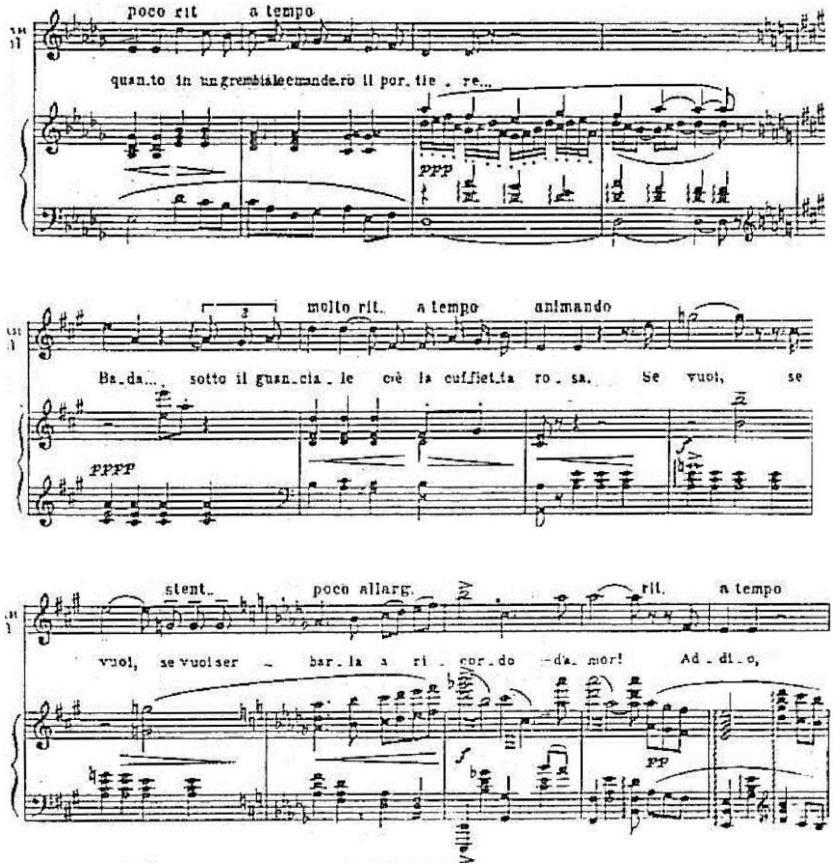
Un rol important în construcţia liniei melodice prezintă pauzele, care pot avea şi ele un rol expresiv în crearea atmosferei scenice respective. În finalul operei (scena morţii lui Mimì) eroina se linişteşte, vorbele ei sunt tot mai rare, mai sacadate, cu pauze între ele, ceea ce pentru noi, spectatorii are un mesaj univoc: ea se sfârşeşte, trece într-o altă dimensiune a existenţei.

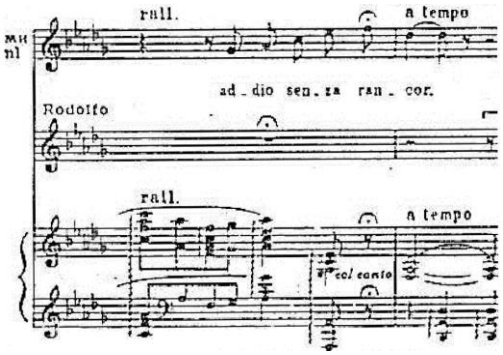
Referindu-ne la sistemul tonal-funcţional preponderent utilizat de Puccini, surprindem o construcţie pe relaţiile de terţă între tonalităţi, modulaţii enarmonice, sau situaţii în care centrul

tonal se mută în alte sfere (care aduc o atmosferă contrastantă prin coloritul tonalităţii respective), utilizarea tonalităţii omonime etc.

În aria lui Mimì se trece de la *Reb major-La major* şi înapoi în *Reb major*.

Ex. 24





Amestecul modurilor major-minor, treptele modale, anulând sensibila în paralel cu introducerea gamelor modale şi a pentatoniei, a relaţiilor plagale sunt caracteristice limbajului muzical puccinian.

Folosirea leit-motivelor este frecventă, având un anumit material muzical care o caracterizează la fel ca şi celelalte personaje ale operei.

În final atragem atenţia asupra unor mijloace de tehnică vocală utilizate Fiind un rol cu o linie melodică cantabilă, soprana se bazează pe tehnica belcanto-ului: sunetul se va sprijini în rezonator şi va fi susţinută de o bună respiraţie. Tonusul se va păstra pe întreaga durată a emisiei vocale, mai ales în zona de pasaj. Se va pune accent pe rezolvarea părţilor parlate (*parlando* melodic). Se va urmări folosirea unei game variate a tuturor posibilităţilor de exprimare pe care le poate oferi tehnica vocală, pentru a reda cât mai fidel caracterul eroinei şi aşezarea ei în procesul dramaturgic al operei.

Consideraţii finale

Tema incursiunii noastre în acest domeniu de reprezentare artistică a fost analiza interpretativă a personajului Mimì din opera *Boema* de G.Puccini.

Primul obiectiv pe care l-am urmărit în această carte a fost definirea personajului din punct de vedere psihologic, adică relevarea ansamblului caracteristicilor individuale afective şi voluntare care îi determină personalitatea. Am încercat de asemenea să conturăm factura ei psihică în procesul evoluţiei psihologice. Am căutat să relevăm acele mijloace muzicale şi vocal-interpretative prin care compozitorul, respectiv interpretul contribuie la construirea personajului în contextul acţiunii, în interacţiune cu partenerii şi cu ambientul.

Bazându-ne pe experienţa proprie, am urmărit să scoatem în evidenţă acele probleme vocal-interpretative care prezintă o oarecare dificultate în formarea muzical-vocală a unui personaj, precum şi soluţiile ce privesc rezolvarea problemelor de tehnică vocală, pe care le considerăm a fi primordiale în vederea unei interpretări artistice de înalt nivel.

În cazul unei voci lirice sau chiar spinte este necesară acumularea unei vaste experienţe vocale şi scenice, şi mai ales trecerea unui prag de maturitate fizică, interpretativă şi vocală pentru a reuşi să susţină această partitură.

Creaţia pucciniană pune probleme atât ale tehnicii vocale, cât şi interpretative. Densitatea scriiturii muzicale şi intensitatea maximă a trăirilor sentimentelor necesită o abordare diferită a rolului. Fiind un compozitor verist, Puccini creează personaje

autentice cu sentimente puternice, pasionale ale căror interpretare pe scenă necesită o altfel de tehnică vocală.

Puccini cere fraze susţinute, de maximă expresivitate. Orchestraţia lui este uriaşă, peste ea fiind necesar ca vocea cântăreţului să pătrundă.

Mimì este un personaj complex. Tânăra ingenuă care se prezintă în prima arie din actul I: „*Si, mi chiamano Mimì*", este îndrăgostită de vecinul său, poetul Rodolfo. Ea este bolnavă de plămâni, însă îşi câştigă existenţa brodând şi este foarte săracă.

În actul I întâlnim o persoană modestă şi sensibilă, care se auto-descrie foarte simplu dar convingător în aria din acest act, arie care poate părea lipsită de dificultate la prima vedere, dar care este totuşi destul de greu de rezolvat. Cred că toate interpretele acestui rol s-au lovit de aceleaşi probleme. Aceste dificultăţi se referă la însăşi expresia „*dolce e soave*" ce o defineşte pe Mimì din primul act, în contradicţie cu cea măcinată de un puternic tumult interior în actul al III-lea. Aceasta presupune o bună stăpânire a tehnicii vocale şi a acelor resurse vocal-interpretative de care trebuie să dispună interpreta rolului. Destul de greu de realizat este acea culoare vocală luminoasă şi caldă care să convingă publicul de suavitatea şi de felul ingenuu de a fi a personajului actului I, iar apoi să se exprime tumultul interior şi dramatismul din actul III, cu o altă culoare vocală, mai întunecată şi încărcată decât cea din primele două acte.

Ca probleme tehnice întâmpinate se poate aminti rezolvarea intonaţiei pe „*pasaj*" care prezintă dificultate pentru mai toate interpretele rolului, sau găsirea, respectiv păstrarea nuanţelor de *p* şi *pp* în primul şi în ultimul act mai ales, în contrast cu cele mai pline, necesare în celelalte două acte. Aceste nuanţe

mici nu se pot rezolva însă fără o foarte bună tehnică vocală – poziţia bună a sunetului emis – şi respiraţie corectă.

Este ştiut faptul că o partitură pucciniană este întotdeauna solicitantă, dar în acelaşi timp îţi oferă şi foarte multe indicii, posibilităţi de exprimare care înlesnesc interpretarea. Partitura oferă şi multe indicaţii muzicale şi chiar şi regizorale, ceea ce face să minimalizeze la prima vedere contribuţia interpretei în construirea rolului.

Referitor la actul IV, unii regizori preferă ca Mimì să cânte această parte culcată în pat, alţii nu. Dar indiferent de locul şi poziţia aleasă de regizor, acest ultim act este dificil datorită nuanţelor mici care trebuiesc intens susţinute (pentru a evita căderea intonaţiei) şi a culorii vocale necesare pentru a face credibilă starea personajului, aflat în ultimele clipe ale vieţii.

Este nevoie aici de o soprană lirică pentru actul I şi IV, în acelaşi timp cu posibilităţi spinte, pentru a face faţă actului III. Din punct de vedere interpretativ trebuie evitată o greşeală aproape generală: Mimì nu trebuie prezentată ca fiind suferindă încă din primul act. Însăşi construcţia muzicală o prezintă ca pe o persoană veselă şi plină de viaţă în ciuda bolii şi a fragilităţii sale. Este o capcană pe care interpreta rolului trebuie să o evite pentru a nu o dezavantaja în construcţia gradată ulterioară a personajului.

În cele patru acte ale operei *Boema,* Mimì se află mereu în situaţii dramatice. Întâmplările care duc la aceste situaţii au loc „între acte”, personajul interpretează sentimente acumulate „în pauză”, în acţiuni de care luăm cunoştinţă la începutul actului ce urmează. Este necesar ca solista să interpreteze personajul în actul următor cu un evident contrast faţă de precedentul. De aici

credem că rezultă, din punct de vedere vocal şi interpretativ, dificultatea rezolvării rolului.

Pentru a înțelege și pentru a-și însuși o serie de atitudini specifice, gesturi, reacţii, se simte nevoia unei vaste informări asupra perioadei în care se desfăşoară acţiunea. Studiul epocii de-altfel trebuie să aibă loc înaintea abordări fiecărui rol într-o operă. Făcând abstracţie de diferite montări, în care accentele pot cădea pe viziuni diferite, în atenţia interpretei trebuie să stea întotdeauna redarea întocmai a intenţiilor compozitorului, intenţii ce se pot citi din partitură.

Urmează apoi filtrarea atitudinilor, sentimentelor, reacţiilor prin propria-i construcţie psihică şi fizică devenind astfel colaboratorul compozitorului în accepţiunea proprie a noţiunii.

Frumuseţea şi dramatismul cu care compozitorul „înveşmântează" muzical acest personaj complex este unic. Vocea sopranei este personajul principal al dramei, un vehicul al emoţiilor şi afectelor personajului. Transpunerea în „pielea" acestuia implică o înţelegere şi conştientizare a calităţilor psihologice, a evoluţiei emoţionale, implicând o cercetare amănunţită a mijloacelor prin care compozitorul şi-a folosit talentul în slujba veridicităţii dramei, a frumosului în câmpul de reprezentare a genului dramatic-muzical. Contribuţia personalităţii fiecărei soprane la clădirea personajului, înseamnă de fiecare dată o îmbogăţirea patrimoniului interpretativ prin nuanţe psihologice, dramatice, nuanţate *ad infinitum*.

Prin cartea de faţă, sperăm că am reuşit să oferim cititorului o viziune personală asupra felului în care un cântăreţ liric se pregăteşte tehnic, intelectual, afectiv, pentru a înţelege, a pătrunde psihologia personajului şi pentru a-i da viaţă.